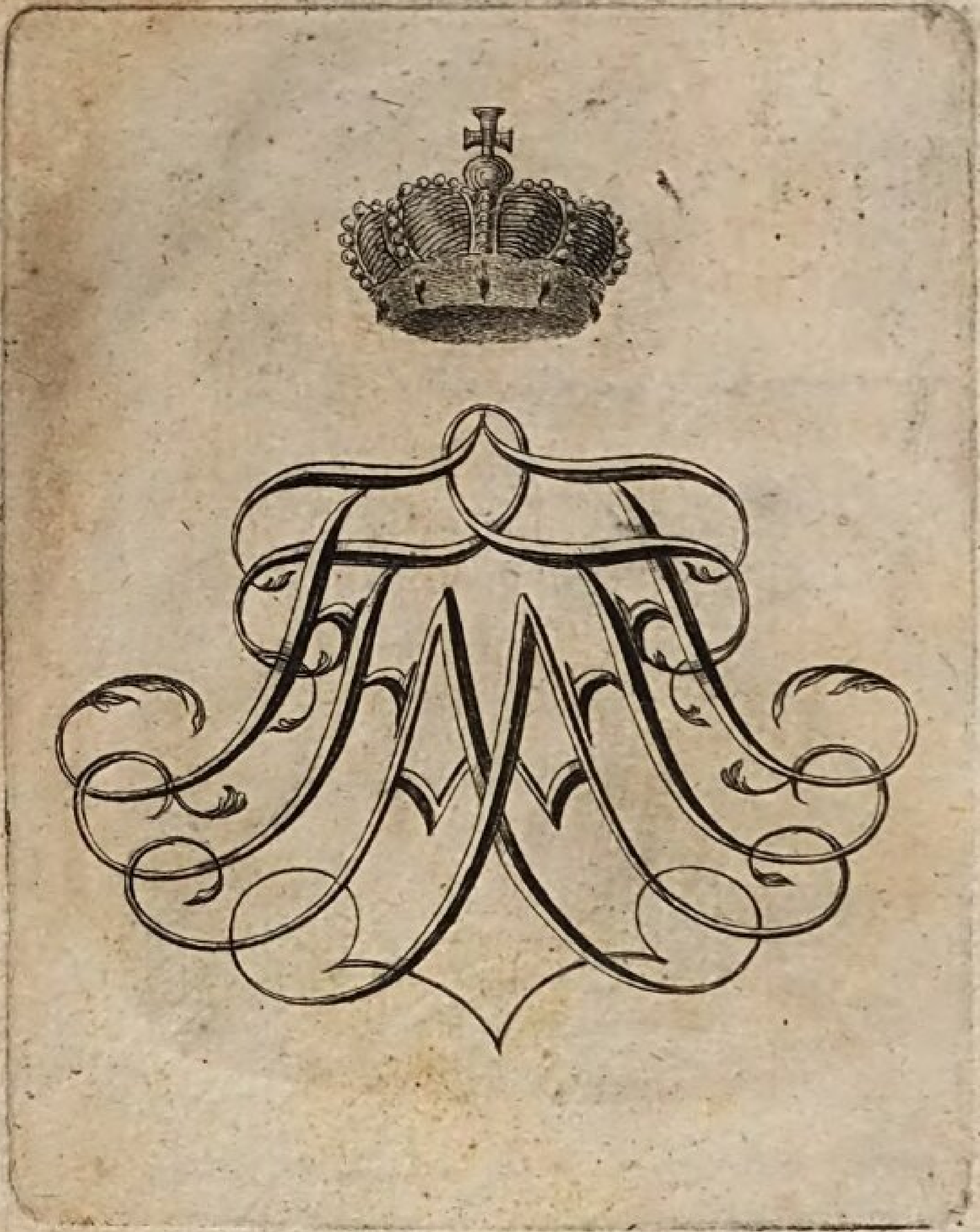
15.



B. I. 4.

12181
α β

45

Einleitung
in die
Schönen Wiſſenſchaften.

Nach dem
Franzöſiſchen des Herrn Batteux,
mit Zuſätzen vermehret
von
Karl Wilhelm Ramler.

BIBLIO
COBURG

Erſter Band.

Dritte und verbeſſerte Auflage.

Leipzig,
bey M. G. Weidmanns Erben und Reich. 1769.

Vorbericht
zur deutſchen Ausgabe.

Der Leſer wird hier einige Nachricht von den Veränderungen erwarten, die man mit dieſem Werke vorgenommen hat. Ich habe zu den franzöſiſchen Poeten, die als Muſter der Nachahmung angeführt worden ſind, zuweilen einige deutſche hinzugethan; ich habe einzelne Stellen aus franzöſiſchen Dichtern und Rednern oft mit ähnlichen aus den Werken unſerer eigenen Skribenten vertauſcht; ich habe von unſerer Sprache und Verſifikation geredet, ſo oft der franzöſiſche Kunſtrichter von der ſeinigen ge-

ſprochen hatte. Seine Grundſätze und Kritiken aber habe ich unberührt gelaſſen. Vielleicht hätte man ihm hin und wieder mit einigem Scheine widerſprechen können. Allein wenn ich ihn mit ſich ſelbſt verglich, und ſeine zerſtreuten Ideen zuſammen ſammelte: ſo ſahe ich, daß ein Mann von einer ſo tiefen Einſicht, von einem ſo feinen Geſchmacke, und der die beſten Köpfe ſeines Volkes bey ſeinem Werke zu Rathe gezogen, keinesweges geirret hatte, ſondern nur einer geſchickten Auslegung und derjenigen nähern Beſtimmung bedurfte, die jeder Skribent von ſeinem Leſer mit Recht erwartet.

Ich habe deswegen bey dem lyriſchen Schauſpiele, wo dieſer ſcharfſinnige Kunſtrichter eine wunderbare Handlung, und Götter und Halbgötter

ter zu Perſonen anbefiehlt, nicht hin=zugeſetzt: daß man auch zuweilen, mit dem Metaſtaſio, Perſonen aus der menſchlichern Welt und wahre Begebenheiten aufführen könnte: weil mir die Regel des Herrn Batteux wohl überlegt, und die Ausführung des beſten franzöſiſchen Operndich=ters nachahmenswürdig zu ſeyn ſchien. Man laſſe die ordentliche Tragödie von Gottheiten leer, und bringe dagegen die wunderbaren Materien in ein Schauſpiel hinein, worinn man alle ſchönen Künſte auf die wahrſcheinlich=ſte Weiſe vereinigen will.

Auch habe ich zu ſeiner Abhandlung von der Tragödie, wozu er heroiſche Subjekte erfodert, nicht hinzuſetzen dürfen: daß es ſehr wohl möglich ſey, ein gutes bürgerliches Trauerſpiel zu

verfertigen, wenn man die Geſchick-
lichkeit hat, alles das mit der gröſſe-
ſten Kunſt zu verſtecken, was uns bey
niedrigen Perſonen anſtößig iſt. Ein
ſolches Trauerſpiel widerſpricht alsdann
ſeinen Regeln nicht mehr. Kann ich
die Handlung auf dieſe Weiſe erhö-
hen, ſo gebe ich ihr gewiſſermaßen den
Werth der heroiſchen Handlung.

Eben ſo verhält es ſich mit der Ko-
mödie. Diejenige Komödie, die ein
großer Meiſter mit gewiſſen rührenden
Scenen ſo behutſam vermiſcht, daß es
den ernſthaften Zuſchauer nicht ver-
drießt, wenn er wiederum in ein Ge-
lächter ausbrechen muß, nachdem er
zuvor eine beſſere und entgegengeſetzte
Empfindung gehabt hat, eine Komö-
die, worinn uns der rührende Schluß
die vorigen Scherze nicht verekelt und

leid macht, eine ſolche wird durch die Grundſätze unſers Autors nicht getadelt. Sie bleibt was ſie ſeyn ſoll: ein Spiegel menſchlicher Verkehrtheiten und Unarten auf der einen, und der Wohlanſtändigkeit und guten Sitten auf der andern Seite. Allein eine Komödie, die ganz voll Wehmuth und Thränen iſt, und die man eine **weinende Komödie** genannt hat, gehört eigentlich zu den Tragödien, aber zu den geſchwächten Tragödien, die wir wenigſtens nicht zum Muſter anpreiſen müſſen, wenn wir eine vollkommene Idee von dieſer Dichtungsart geben wollen.

Bey dem Heldengedichte habe ich den Begriffen der Homere, die Handlung auf etwas Wunderbares zu bauen, nicht widerſprechen können. Das Wunderbare iſt dem menſchlichen

Geiſte das angenehmſte; einem Geiſte, der des gewöhnlichen Laufes der Natur müde zu werden anfängt, und etwas Vortrefflichers zu ſeinem Vergnügen begehrt, der es aber nicht auf Koſten der Wahrſcheinlichkeit begehrt; und daher ſehr wohl zufrieden iſt, wenn höhere Weſen dieſes Wunderbare veranſtalten, Weſen, deren Beyſtand ihm zugleich einen höhern Begriff von ſeiner eigenen Würde beybringt. Will jemand ein erzählendes Gedicht von wahrem und ganz natürlichem Inhalte machen, ſo wollen wir nicht über Worte ſtreiten: er nenne es mit uns ein hiſtoriſches Gedicht, das iſt, ein Gedicht von der didaktiſchen Gattung; er nenne es, wenn er will, ein epiſches Gedicht: aber es wird vom zweyten Range ſeyn; vielleicht ſo vollkommen

men ausgearbeitet, daß es den meh-
reſten von der erſten Klaſſe den Vor-
zug ſtreitig macht; vielleicht ſo ſonder-
bar, ſo intereſſant, daß wir das Wun-
derbare nicht ſehr vermiſſen; vielleicht
ſo heroiſch, ſo rührend, ſo prächtig,
wie Glovers Leonidas: allein das
Gefälligſte und Beſte auf die beſte Art
ausgeführt, behält allemal den Vor-
zug und macht die Hauptregel.

Ausnahmen werden immer ſeyn.
Die menſchliche Natur liebt die Ver-
änderung, und ſollte ſie auch etwas
beſſeres für dieſe Veränderung hingeben.
Der äſopiſche Fabeldichter wird müde,
beſtändig Thiere reden zu hören; er
führt das Schilf und den Eichbaum
ein, oder wohl gar den Demant und
den Bergkryſtall. Der bukoliſche
Dichter verſetzt die Scene von den

grünenden Wieſen an das dürre Geſtade des Oceans, und beſchreibt, anſtatt des Wettgeſanges zweyer jungen Schäfer, das Tagewerk und die Vergnügſamkeit zweyer betagten Fiſcher. Bisweilen erhöht er die Gattung durch die Farben der Epopöe, und erzählt dort, wie Simonides von den Göttern erhalten wird; und hier, wie Adonis von einem wilden Eber auf der Jagd verwundet und von der Göttinn der Liebe beweinet wird. Er bringt eben ſowohl in der Komödie den Jupiter und Merkur auf die Bühne, Rollen der Menſchen zu ſpielen, als er in der Tragödie Würfelſpieler und Buhlſchweſtern aufführt, welche Leidenſchaften zu erregen fähig ſind. Alles dieſes aber ſind bloß Gattungen, welche die Liebe zur Veränderung erfindet,

det, Gattungen, die der Poet unter ſeine übrigen Werke mit unterſtreut.

Endlich haben wir auch nicht nöthig gefunden, dieſes Lehrbuch durch Auszüge aus den übrigen Poeten der neuern Zeiten weitläuftiger zu machen. Es iſt genug, wenn der junge Dichter auf den rechten Weg gebracht iſt. Die Fackel der Kritik iſt ihm angezündet: er unterſuche nun ſelbſt, wie weit die Dichter ſich der Vollkommenheit nähern, wie weit und auf welchen Wegen ſie ſich davon entfernen; er unterſuche, welche Gedichte, mehr oder weniger, leer an Gedanken, im Ganzen ohne Plan und Ordnung, in den einzelnen Theilen ohne poetiſche Farben ſind; und welche Gedichte im Gegentheil Magazine ſind, angefüllt mit Kühnheiten in Worten, in Wendun-

gen,

gen, in Gedanken; vollgepfropft mit ausführlichen Bildern, mit ſcharfſinnigen Sprüchen, mit Witz, mit allem, was die Dichtkunſt glänzendes oder erhabenes in ſich faßt. Er bereichere ſich mit den Schätzen dieſer letztern, hüte ſich aber, über die Gränze des guten Geſchmackes auszuſchweifen, ſondern lerne von ſolchen Meiſtern, die den Beyfall mehr als Eines Weltalters gehabt haben, dasjenige Mittel treffen, welches für den Geiſt des Menſchen das beſte iſt, ein Mittel, welches die Gottheit ſelbſt zur Regel angenommen und in die Natur der Dinge gelegt hat.

Vorrede.

Man klagt alle Tage über die Menge der Regeln: ſie machen dem Verfaſſer, welcher ſchreiben, und dem Liebhaber, welcher urtheilen will, gleich viel zu ſchaffen. Ich bin gar nicht geſonnen, ihre Anzahl noch zu vermehren: meine Abſicht iſt vielmehr, die Schwierigkeiten leichter und den Weg ebener zu machen.

Die Regeln haben ſich durch die Beobachtungen vermehrt, die man über die Werke des Geiſtes angeſtellet hat: laßt ſie uns dadurch wieder vermindern, daß wir dieſe Betrachtungen auf allgemeine Grundſätze zurück bringen; gleich den wahren Naturforſchern, die zuerſt Erfah=

Erfahrungen ſammeln, und hernach ein Syſtem darauf bauen.

Wir ſind ſehr reich an Beobachtungen: ein Schatz, der ſeit dem Urſprunge der Künſte von Tage zu Tage angewachſen iſt. Aber dieſer ſo reiche Schatz nützt uns nicht ſo ſehr, als er uns beſchwert. Man lieſt, man ſinnt, man unterſucht, und kann zu keiner deutlichen Erkenntniß kommen: weil es hier eine unendliche Menge von Theilen giebt, die nicht im geringſten miteinander verbunden ſind, ſondern einen unförmlichen Klumpen ausmachen, anſtatt daß ſie einen regelmäßigen Körper darſtellen ſollten.

Die Regeln ſind Zweige, die aus einem einzigen Stamme entſpringen. Wollte man bis auf ihren Urſprung zurückgehen, ſo würde man einen

Grund-

Grundſatz antreffen, der ſo leicht und natürlich wäre, daß man ſeiner unmöglich verfehlen könnte, und der doch groß genug wäre, alle die kleinen Regeln unter ſich zu begreifen, die man nur durch das Gefühl erkennen darf, und wovon die Theorie den Geiſt mehr einſchränkt, als aufklärt. An einen ſolchen Grundſatz würden ſich alsdann alle diejenigen halten können, die ein Naturell zu den ſchönen Künſten beſitzen. Er würde ſie von tauſend unnöthigen Zweifeln befreyen, um ſie einem einzigen allgemeinen Geſetze unterwürfig zu machen, welches, wenn es einmal wohl gefaßt wäre, allen übrigen zur Richtſchnur und zur Auslegung dienen könnte.

Ich würde mich für ſehr glücklich ſchätzen, wenn ich auch nur den Plan hiezu in dieſem Werke entworfen hätte,

in einem Werke, welches ich anfangs allein in der Abſicht unternahm, meine eigenen Begriffe zu entwickeln und aufzuklären. Die Gelegenheit hiezu gab mir die Poeſie.

Ich hatte die Poeten ſtudirt, ſo wie man ſie gemeiniglich ſtudirt, nehmlich in den Ausgaben, wo ſie mit Anmerkungen verſehen ſind. Ich hielt mich in dieſem Theile der ſchönen Wiſſenſchaften für unterrichtet genug, um nunmehr zu andern Materien übergehen zu können; indeſſen glaubte ich doch, ich müßte, ehe ich den Gegenſtand änderte, meine erworbenen Kenntniſſe zuvor in Ordnung bringen, und mir ſelbſt Rechenſchaft davon geben.

Um mit einem deutlichen Begriffe den Anfang zu machen, ſo fragte ich mich:

Was

Was iſt die Poeſie, und wie iſt ſie von der Proſe unterſchieden?

Ich hielt die Antwort hierauf für ſehr leicht: denn was empfindet man leichter, als dieſen Unterſchied? Aber es war mir nicht genug, ihn zu empfinden, ich wollte ihn genau beſtimmen.

Nunmehr ſahe ich ein, daß mich bey meinem Urtheile über die Autoren mehr ein gewiſſer Inſtinkt, als eine vernünftige Kenntniß geleitet hatte; ich merkte jetzt, wie viel ich gewagt hatte, und in welche Irrthümer ich mochte gerathen ſeyn, indem ich mit den empfangenen ſinnlichen Eindrücken das Licht des Verſtandes zu verbinden unterlaſſen hatte.

Ich machte mir deſto mehr Vorwürfe hierüber, weil ich mir einbildete, dieſes Licht, dieſe vernünftigen Grund-

ſätze müßten in allen Werken zu finden ſeyn, worinn von der Poeſie gehandelt wird, und meine Zerſtreuung allein wäre Schuld geweſen, daß ich ſie nicht hundertmal bemerkt hätte.

Sogleich kehre ich zurück, woher ich gekommen bin. Ich ſchlage das Buch des Herrn Rollin auf: ich finde in dem Artikel von der Poeſie eine ſehr vernünftige Abhandlung über ihren Urſprung, und über ihren Endzweck, welcher vor allen Dingen auf die Beförderung der Tugend gerichtet ſeyn muß. Man führt mir ſehr ſchöne Stellen aus dem Homer an; man giebt mir die richtigſten Begriffe von der erhabenen Poeſie der heiligen Schrift: aber ich verlangte eine Definition, und fand ſie nicht.

Wir wollen alſo, ſagte ich, wieder zu unſerm Dacier, Boſſü, Aubignac unſere Zuflucht nehmen; wir wollen noch einmal die Anmerkungen, die Unterſuchungen, die Abhandlungen unſerer berühmten Skribenten zu Rathe ziehn: allein ich traf überall Erklärungen an, die den Ausſprüchen der Orakel glichen: obſcuris vera involvens. Man ſprach von einem göttlichen Feuer, von Begeiſterung, von glücklicher Raſerey: lauter große Worte, die das Ohr füllten, und dem Verſtande nichts zu denken gaben!

Nachdem ich ſo lange vergeblich geſucht hatte, und es nicht wagen wollte, mich allein in eine Materie einzulaſſen, die, in der Nähe betrachtet, ſo dunkel ſchien: ſo fiel mir ein, den Ariſtoteles aufzuſchlagen, deſſen Dichtkunſt

man mir gerühmt hatte. Ich glaubte, alle Kunſtlehrer würden ihn zu Rathe gezogen und ihm nachgearbeitet haben. Viele hatten ihn nicht einmal geleſen, und faſt niemand hatte etwas aus ihm entlehnt: einige Kommentarienſchreiber ausgenommen, die aber ſeine Lehrſätze nicht weiter entwickelt hatten, als es zu einer ohngefähren Erklärung des Textes nöthig geweſen war, und die mir alſo nur halbe Begriffe gaben; und auch dieſe waren ſo ſchwer, ſo dunkel, ſo verworren, daß ich beynahe verzweifelte, eine genaue Antwort auf die Frage zu finden, die ich mir aufgegeben hatte, und deren Auflöſung mir anfangs ſo leicht vorgekommen war.

Indeſſen hatte mich doch das Principium der Nachahmung aufmerkſam gemacht,

gemacht, welches der Griechiſche Philo-
ſoph bey den ſchönen Künſten zum
Grunde legt. Ich fand die Richtig-
keit deſſelben bey der Malerey, die eine
ſtumme Poeſie iſt. Ich hielt die Be-
griffe des Horaz, des Boileau und ei-
niger andern Meiſter in der Kunſt da-
mit zuſammen. Ich nahm einige Züge
dazu, die ich in andern Schriftſtellern
über dieſe Materie zerſtreuet fand: Ho-
razens Regel hielt allemal die Probe:
Ut pictura poeſis. Es fand ſich, daß
die Poeſie in allen Stücken eine Nach-
ahmung ſey, eben ſowohl wie die Ma-
lerkunſt. Ich gieng noch weiter. Ich
verſuchte, dieſes Principium auf die
Muſik und auf die Pantomime anzu-
wenden, und ich erſtaunte, als ich ſahe,
wie genau es dieſen Künſten angemeſ-
ſen war. Und dieſes hat das kleine

Werk hervorgebracht, welches den Titel führt: Die ſchönen Künſte aus einem einzigen Grundſatze hergeleitet, und worinn die Poeſie die vornehmſte Stelle einnimmt, theils wegen ihrer eigenen Vortrefflichkeit, theils, weil ſie die Gelegenheit dazu gegeben hat.

Weil man daſelbſt die Eigenſchaften der Künſte, ihre gemeinſchaftlichen Regeln und ihren beſondern Unterſchied aus den Eigenſchaften des menſchlichen Geiſtes und Geſchmackes herleitet, und ſeine angenommenen Grundſätze durch eine allgemeine Anwendung auf die verſchiedenen Künſte beſtätiget und wahr macht: ſo haben einige Perſonen, deren Anſehen alles bey uns gilt, geglaubt, daß man dieſe Anwendung noch weiter treiben, und zeigen müſſe, daß ſie auch

bey einer jeden beſondern Art der Wiſſenſchaft ſtatt habe; dieſes hat ein zweytes Werk hervorgebracht, dem wir den Titel Lehrgebäude der ſchönen Wiſſenſchaften gegeben haben.

Da das Publikum ſein Urtheil über dieſe beiden Werke gefällt hat, ſo glauben wir, ſeinem Willen ein Genügen zu thun, wenn wir ihm itzt beide unter Einem Titel übergeben, mit ſo vielen Veränderungen, als nöthig geweſen ſind, die Materie zu verbinden, und ein Ganzes daraus zu machen.

Durch dieſe neue Einrichtung zerfällt das Werk von ſelbſt in drey Theile. In dem erſten ſetzet man einen Grundſatz für die ſchönen Künſte feſt, als welche man alle auf die Nachahmung der Natur einſchränkt, aber der Natur, die mit Geſchmack gewählt

wird,

wird, das heißt, der ſchönen Natur, und von dieſem Grundſatze macht man eine allgemeine Anwendung auf die Poeſie, auf die Malerkunſt, auf die Muſik und auf die Pantomime oder Tanzkunſt.

In dem zweyten Theile macht man die Anwendung hievon auf die erzählenden Gedichte, worunter die Fabel, das Schäfergedicht und das Heldengedicht verſtanden werden; auf die dramatiſchen Gedichte, worunter das wunderbare Schauſpiel oder die Oper, die Tragödie und die Komödie gehören; auf die lyriſchen Gedichte, worunter die Ode und ihre Arten, und die Elegie, als eine ihrer Abkömmlinge zu rechnen ſind; auf die didaktiſchen Gedichte oder Lehrgedichte, worunter das philoſophiſche, das hiſtoriſche, und das eigentliche

gentliche Lehrgedicht, ingleichen die Satire, die Versbriefe und die Sinngedichte gehören. Dieſer Theil wird mit einer ausführlichen Erklärung der Horaziſchen Dichtkunſt beſchloſſen, welche alles das zu rechtfertigen dient, was über die Poeſie geſagt worden iſt.

Im dritten Theile wendet man, mit der gehörigen Einſchränkung, eben dieſen Grundſatz auf die Redekunſt und ihre Arten an, nehmlich auf die oratoriſche Rede, auf die Hiſtorie und auf die Briefe; und, um dieſen Traktat vollſtändig zu machen, hat man die vornehmſten Regeln der Ueberſetzungskunſt hinzugethan.

Dieſes iſt der Plan des Werks. Eine Menge bekannter Regeln über die Dichtkunſt und Beredſamkeit werden hier aus einer einzigen und allgemeinen

Quelle hergeleitet, nehmlich aus der Nachahmung des Wahren und des Schönen, welches uns die Natur oder die Künſte darbieten. Dieſes macht ein ganz einfältiges Lehrgebäude aus, worinn der Verſtand das Principium mit ſeinen Folgen auf einmal überſieht, als ein Ganzes, das genau zuſammenhängt, und deſſen Theile ſich alle gemeinſchaftlich unterſtützen.

Auf dieſe Weiſe iſt, indem ich eine bloße Definition von der Poeſie ſuchte, dieſes Werk, faſt ohne meinen Vorſatz, durch eine Folge von Begriffen entſtanden, die ſich alle nach einander aus dem erſten entwickelt haben.

Ein=

Einleitung

in die

ſchönen Wiſſenſchaften.

Erſter Theil.

Einleitung
in die
ſchönen Wiſſenſchaften.

Erſter Theil.

Welcher zeigt, worinn die ſchönen Künſte beſtehen und was für Regeln ſie mit einander gemein haben.

Die meiſten, welche von den ſchönen Künſten gehandelt haben, haben in ihren Werken mehr auf einen glänzenden Vortrag, als auf Wahrheit und Richtigkeit geſehen. Zum Beweiſe kann die Poeſie dienen. Man glaubt, uns einen ſehr guten Begriff davon zu machen, wenn man ſagt, ſie begreiſe

alle Künſte in ſich. Sie iſt, ſagt man, aus Malerkunſt, aus Muſik und aus Beredſamkeit zuſammengeſetzt.

Gleich der Beredſamkeit redet, beweiſt, erzählet ſie. Gleich der Muſik hat ſie einen regelmäßigen Gang in ihren Sylbenmaßen, einen Wohlklang in ihren Worten, einen harmoniſchen Ausdruck in allen beyden. Gleich der Malerkunſt zeichnet ſie die Gegenſtände, erhebt ſie mit Farben, breitet Licht und Schatten darüber aus. Mit einem Worte: ſie malet die Natur, ſie redet melodiſch, ſie lehret und verſchönert die Wahrheit.

Die Dichtkunſt breitet ſich über alle Wiſſenſchaften aus. Sie bereichert ſich mit den Schätzen der Hiſtorie; ſie geht in das Gebiet der Philoſophie; ſie ſchwingt ſich gen Himmel, allda den Lauf der Geſtirne zu bewundern; ſie ſteigt in den Abgrund und deckt die Geheimniſſe der Natur auf; ſie dringt bis in das Reich der Todten, und ſieht die Belohnungen der Gerechten und die Strafen der Gottloſen. Sie umfaßt die ganze Welt. Ja, wenn ihr dieſe Welt noch nicht genug iſt, ſo ſchafft ſie ſich neue Welten, ſchmückt ſie mit glückſeligen Wohnungen aus, bevölkert ſie mit tauſend verſchiedenen Einwohnern. Selbſt Schöpferinn bildet ſie

hier nichts, als vollkommene Weſen, geht ſie mit nichts geringerm um, als alle Werke der Natur zu übertreffen. Sie iſt eine Art von Zauberkunſt: ſie täuſcht die Augen, die Einbildungskraft und ſelbſt den Verſtand, und es gelingt ihr, durch phantaſtiſche Vorſtellungen der Welt ein wahrhaftes Vergnügen zu machen. So haben die meiſten Schriftſteller von der Poeſie geredet.

Eben ſo haben ſie es mit den übrigen Künſten gemacht. Voll von dem Werthe dererjenigen, denen ſie ſelbſt zugethan waren, haben ſie uns prächtige Beſchreibungen gegeben, anſtatt einer einzigen beſtimmten Erklärung, die man von ihnen foderte; oder, wenn ſie es ja unternommen haben, ſie zu erklären: ſo haben ſie, weil ihre Natur an ſich ſelbſt ſehr verwikkelt iſt, oft das Zufällige für das Weſentliche, und das Weſentliche für das Zufällige genommen. Bisweilen haben ſie, durch Autorliebe verführt, ſich die Dunkelheit der Materie zu Nutz gemacht, und uns Regeln gegeben, die nach dem Muſter ihrer eigenen Werke abgefaßt waren.

Unſer Vorſatz in dieſem erſten Theile iſt, alle ſolche Nebel zu zerſtreuen, die wahren Grundregeln der Künſte feſtzuſetzen und die Begriffe ſo genau zu beſtimmen, als es möglich iſt.

Und deswegen theilen wir denſelben in drey Abſchnitte. In dem erſten unterſuchen wir das Weſen der Künſte, die Theile, woraus ſie beſtehen, und den beſondern Unterſchied, der ſich unter ihnen befindet; und beweiſen aus der Beſchaffenheit des menſchlichen Geiſtes ſelber, daß die Nachahmung der Natur ihr allgemeiner Gegenſtand seyn müſſe, und daß ſie durch nichts von einander unterſchieden ſind, als allein durch die Mittel, die ſie gebrauchen, ihre Nachahmungen ins Werk zu richten. Die Mittel der Malerkunſt, der Muſik, der Pantomime ſind Farben, Töne, Gebärden; das Mittel der Dichtkunſt iſt die Rede. Dergeſtalt, daß wenn man auf der einen Seite das genaue und brüderliche Band geſehen hat, welches alle Künſte vereiniget *), die alle Kinder der Natur ſind, ſich alle gleichen Endzweck vorſetzen, alle nach einerley Grundſätzen handeln: man auch auf der andern Seite ihren Unterſchied einſehen lerne und die Eigenſchaften, die einer jeden eigenthümlich zugehören.

Nach-

*) *Etenim omnes Artes, quæ ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum, et quaſi cognatione quadam inter ſe continentur.* Cicero pro Archia Poëta.

Nachdem man die Eigenſchaften der Künſte aus den Eigenſchaften des Geiſtes, der ſie hervorgebracht hat, hergeleitet hatte: ſo war es natürlich, auch auf Beweiſe zu denken, die man von der Empfindung hernehmen konnte; und dieſes um ſo viel mehr, da der Geſchmack ein geborner Richter der ſchönen Künſte iſt, und die Vernunft ſelbſt ſich nach ihm richtet, und ihm zu Gefallen alle ihre Geſetze macht; und fände es ſich alsdann, daß Geſchmack und Geiſt übereintråfen, und daß beide gleiche Regeln für alle Künſte überhaupt und für eine jede insbeſondere vorſchrieben: ſo wåre ſolches ein neuer Grad von Gewißheit, der zu den vorigen Gründen hinzukåme. Und dieſes macht den Inhalt eines zweyten Abſchnittes aus, worinn man beweiſt, daß der gute Geſchmack in den Künſten nothwendig mit den im erſten Abſchnitte angenommenen Grundſätzen übereinſtimmen müſſe; und daß die Regeln des Geſchmacks nichts als Folgen von der Grundregel der Nachahmung ſind. Denn wenn die Künſte in der That Nachahmerinnen der ſchönen Natur ſind: ſo folgt, daß der Geſchmack an der ſchönen Natur nothwendig der gute Geſchmack in den Künſten ſeyn müſſe. Dieſer Satz wird in einigen Artikeln erläutert, allwo man zu erklåren ſucht, was

der Geſchmack ſey, wovon er abhange, wodurch er ſich verliere, u. ſ. w. und alle dieſe Artikel verwandeln ſich wieder in Beweiſe des Hauptſatzes der Nachahmung, der alles umfaßt. Dieſe beiden Abſchnitte enthalten die Beweiſe aus Vernunftſchlüſſen.

Wir haben einen dritten hinzugethan, welcher die Beweiſe enthält, die von dem Exempel und der Ausübung der Künſtler ſelbſt hergenommen ſind. Dieſes iſt die durch Erfahrung beſtätigte Theorie.

Erſter

Erſter Abſchnitt.

Worinn man die Eigenſchaften der Künſte aus den Eigenſchaften des Geiſtes herleitet, der ſie hervorbringt.

Wir haben gar nicht nöthig, hier mit dem Lobe der Künſte den Anfang zu machen. Ihre Wohlthaten kündigen ſich von ſelbſt an. Der ganze Erdkreis iſt damit angefüllt. Die Künſte haben die Städte erbauet; ſie haben die zerſtreuten Menſchen verſammelt; ſie haben ſie geſittet, leutſelig und geſellig gemacht. Beſtimmt, der eine Theil, uns zu nützen, der andre, uns zu ergetzen, und der dritte, beides zugleich zu thun, ſind ſie gewiſſermaßen unſre zweyten Elemente geworden, deren Erſchaffung die Natur unſerm eigenen Fleiße vorbehalten hatte.

I.

Erklärung, Eintheilung und Urſprung der Künſte überhaupt.

Eine Kunſt iſt eine Sammlung von Regeln über die Art und Weiſe, ein Ding gut zu machen, welches ſich gut oder ſchlecht machen läßt. Denn was nicht anders als gut oder als ſchlecht gemacht werden kann, bedarf keiner Kunſt.

Dieſe Regeln ſind nichts als allgemeine Grundſätze, gezogen aus oft wiederholten und durch die Wiederholung allemal beſtätigten Beobachtungen. Zum Exempel: man beobachtete, daß ein Redner ſeine Zuhörer dadurch unwillig machte, daß er beym Anfange ſeiner Rede Stolz und Unverſchämtheit blicken ließ: man zog daraus die allgemeine Regel, daß der Eingang einer Rede beſcheiden ſeyn müſſe. Jede Beobachtung enthält alſo einen Lehrſatz, und ein jeder Lehrſatz entſteht aus einer Beobachtung.

Der erſte Erfinder der Künſte war das Bedürfniß: der ſcharfſinnigſte unter allen Lehrmeiſtern, und derjenige, deſſen Lehren am beſten befolgt werden. Der Menſch, der nackt auf

die

die Erde hingeworfen war, wie Lukrez und Plinius ſagen, der um ſich herum Hitze, Kälte, Näſſe, den Anſtoß anderer Körper, in ſich Hunger und Durſt empfand, die ſtark und heftig erinnerten, auf Hülfsmittel zu denken, konnte nicht lange in der Unthätigkeit verharren. Er fühlte ſich gezwungen, Mittel dagegen zu ſuchen; er fand ſie. Als er ſie gefunden hatte, verbeſſerte er ſie, um ihren Gebrauch ſicherer, leichter und vollſtändiger zu machen, wenn ſich das Bedürfniß wiederum eräugnen ſollte. Als er zum Exempel die Unbequemlichkeit des Regens empfand, ſuchte er Schutz. War es ein dichter Baum, der ihm hiezu diente: ſo fiel es ihm gar bald ein, ſich die Bedeckung ſicherer zu machen, die Zweige davon enger zuſammen zu preſſen, ſie durcheinander zu ſchlingen, Zweige von mehrern Bäumen hinzu zu thun, um ſich ein geräumiger und bequemer Obdach für ſeine Familie, für ſeinen Mundvorrath, und für eine kleine Heerde zu verſchaffen. Endlich vermehrten ſich die Erfahrungen; Fleiß und Geſchmack thaten alle Tage zu den erſtern Verſuchen etwas neues hinzu, entweder das Gebäude dauerhafter oder auch ſchöner zu machen: ſo daß mit der Zeit eine Folge von Regeln daraus entſtand, die man die Baukunſt nannte, das iſt, die Kunſt,

dauer-

dauerhafte, bequeme und angenehme Wohnungen zu machen.

Eben dergleichen Beobachtungen wurden bey allen andern Dingen angeſtellt, die ſich auf die Erhaltung des Lebens, oder auf die Mittel beziehen, es bequemer und erträglicher zu machen. Daher kamen alſo die Künſte der Nothdurft und der Bequemlichkeit.

Nachdem man für das Nothwendige und Bequeme geſorgt hatte, ſo war nur noch Ein Schritt bis zu dem Angenehmen zu thun, welches eine dritte Klaſſe von Bedürfniſſen für die feinern Seelen iſt. Das Bequeme ſteht zwiſchen dem Angenehmen und Nothwendigen in der Mitte, und führt zu beiden hin: denn es iſt nichts anders, als ein Nothwendiges, das weniger mühſam iſt; ſo wie auf der andern Seite das Angenehme nur ein Grad von Bequemlichkeit mehr iſt.

Man kann alſo die Künſte in drey Klaſſen eintheilen, nach den verſchiedenen Abſichten, die ſie ſich vorſetzen.

Die erſten haben zu ihrem Endzwecke die Bedürfniſſe des Menſchen, den die Natur, nachdem er einmal geboren iſt, ſich ſelbſt überlaſſen zu haben ſcheint. Sie hatte ihn tauſend Ungemächlichkeiten ausgeſetzt, und er ſollte die

Verwah-

Verwahrungsmittel dagegen ſeinem eigenen Fleiße zu danken haben. Dieſes gab den mechaniſchen Künſten den Urſprung.

Die andern haben das Vergnügen zum Gegenſtande. Dieſe konnten nur in dem Schooße der Zufriedenheit geboren werden: Ueberfluß und Ruhe erzeugten ſie. Man nennt ſie vorzüglich die ſchönen Künſte. Dieſe ſind die Muſik, die Poeſie, die Malerkunſt, die Bildhauerkunſt und die Pantomime oder Tanzkunſt.

Die dritte Klaſſe enthält diejenigen Künſte, die den Nutzen und das Ergetzen zugleich zur Abſicht haben. Dergleichen ſind die Beredſamkeit und die Baukunſt. Die Nothdurft hat ſie erfunden, und der Geſchmack hat ſie vollkommen gemacht. Sie halten das Mittel zwiſchen den andern beiden, und ſind aus Nutzbarkeit und Vergnügen zuſammengeſetzt.

Die Künſte der erſten Art gebrauchen die Natur, ſowie ſie iſt, einzig und allein zu ihrem Nutzen. Die von der dritten Art gebrauchen ſie verſchönert, ſowohl zum Nutzen als zur Ergetzung. Die ſchönen Künſte gebrauchen ſie gar nicht, ſondern ahmen ſie nur nach, eine jede nach ihrer beſondern Weiſe. Die Natur iſt alſo der Gegenſtand aller Künſte. In ihr liegen alle unſre Bedürfniſſe und alle unſere Ergetzungen;

die mechaniſchen Künſte ſowohl, als die Künſte des Geſchmacks können ſie nirgends hernehmen, als aus ihr.

Wir wollen hier hauptſächlich von den ſchönen Künſten reden, oder von denen, die die Abſicht haben, zu gefallen. Und damit wir ſie beſſer kennen lernen, ſo wollen wir auf ihren Urſprung zurück gehen.

Die Menſchen haben die Künſte erfunden, und ſie haben ſie für ſich ſelbſt erfunden. Nachdem ſie der allzugleichförmigen Gegenſtände, die ihnen die einfältige Natur darbot, überdrüßig waren, und gleichwohl einen ungemeinen Hang zum Vergnügen bey ſich fühleten: ſo nahmen ſie ihre Zuflucht zu ihrem erfindungsreichen Kopfe, und ſuchten ſich eine neue Reihe von Begriffen und Empfindungen zu verſchaffen, die ihren Verſtand wieder aufweckten und ihr Herz aufs neue belebten. Allein, was ſollte dieſer erfindſame Geiſt thun, deſſen Fruchtbarkeit Gränzen hatte, und deſſen Blicke nicht weiter giengen, als die Natur ſelbſt? und der, auf der andern Seite, für Menſchen zu arbeiten hatte, deren Verſtandeskräfte in gleich enge Gränzen eingeſchränkt waren? Alle ſeine Bemühungen mußten dahin gehen, eine Wahl unter den ſchönſten Theilen der Natur anzuſtellen,

len, um daraus ein herrliches Ganzes zu bilden, welches vollkommener wäre, als die Natur ſelbſt, ohne daß es darum aufhörete, natürlich zu ſeyn. Und dieſes iſt das Principium, auf welches man nothwendig alle Künſte gründen mußte, und welchem die großen Meiſter in allen Jahrhunderten gefolget ſind. Woraus ich ſchließe: erſtlich, daß der Geiſt, welcher die Künſte hervorgebracht hat, die Natur nachahmen müſſe. Zweytens, daß er ſie nicht ſo nachahmen müſſe, wie ſie ordentlicher Weiſe iſt, und wie ſie uns täglich in die Augen fällt. Drittens, daß der Geſchmack, für den die Künſte gemacht ſind, und der ihr Richter iſt, befriediget werden muß, wenn die Natur gut gewählt und durch die Kunſt gut nachgeahmt wird.

Alſo müſſen alle unſre Beweiſe darauf abzielen, die Nachahmung der Natur feſt zu ſetzen, und zwar aus der Natur des Geiſtes ſelbſt, der ſie hervorgebracht hat, aus den Eigenſchaften des Geſchmacks, der ihr Richter iſt, und aus der Ausübung der Künſtler, die darinn vortrefflich geweſen ſind.

II. Der

II.

Der menſchliche Geiſt hat die Künſte nicht anders, als durch Nachahmen, hervorbringen können. Was Nachahmen heißt.

Von unſerm Geiſte kann nur in uneigentlichem Verſtande geſagt werden, daß er erſchaffe: alle ſeine Werke tragen die Spuren eines gehabten Vorbildes. Selbſt die Ungeheuer, die ſich eine zerrüttete Phantaſie in ihren Kaſereyen vorſtellt, müſſen aus Theilen zuſammengeſetzt werden, die aus der Natur genommen ſind. Und wenn der Geiſt des Artiſten aus Eigenſinne dieſe Theile auf eine Art zuſammenfügt, die den natürlichen Geſetzen zuwider läuft: ſo erniedrigt er ſich ſelbſt, indem er die Natur erniedrigt, und verwandelt ſich in Thorheit und Unſinn. Die Gränzen ſind vorgezeichnet: ſo bald man ſie überſchreitet, verirrt man ſich, man macht mehr ein Chaos, als eine Welt, und erweckt mehr Unluſt, als Vergnügen.

Der Geiſt des Künſtlers, welcher arbeitet, um zu gefallen, kann und darf alſo nicht aus den Gränzen der Natur herausgehen. Seine Verrichtungen

richtungen beſtehen nicht darinn, daß er erdichten ſoll, was nicht ſeyn kann, ſondern daß er finden ſoll, was da iſt. Erfinden in den Künſten heißt nicht, einem Dinge das Weſen geben, ſondern ausfündig machen, wo das Ding iſt, und was es iſt. Männer von dem größeſten Geiſte und die am tiefſten nachforſchen, entdecken nur, was vorher ſchon da war. Sie ſind aus keiner andern Urſache Schöpfer, als weil ſie beobachtet haben; und umgekehrt, ſie ſind aus keiner andern Urſache ſo fleißige Beobachter, als weil ſie ſich in den Stand ſetzen wollen, zu erſchaffen. Daher reizen ſie die geringſten Gegenſtände, daher überliefern ſie ſich ihnen mit ſo vieler Hitze, weil ſie allemal neue Erkenntniſſe davon zurück bringen, die das Eigenthum ihres Verſtandes erweitern und fruchtbarer machen. Der Geiſt des Erfinders gleicht der Erde, die nicht ehe etwas hervorbringt, als bis ſie den Samen dazu empfangen hat. Und man glaube nicht, daß dieſe Vergleichung den Künſtler arm mache; ſie zeigt ihm vielmehr die Quelle und den Umfang ſeiner wahren Reichthümer, die auf dieſe Weiſe ganz unermeßlich werden. Denn weil alle Erkenntniß, die ſich der Geiſt aus der Betrachtung der Natur erwirbt, ihm ein Same zu neuen Kunſtwerken werden

kann: ſo ſind ihm in Anſehung ſeines Gegenſtandes keine andere Gränzen geſetzt, als die Gränzen des Weltgebäudes.

Der Geiſt muß alſo etwas haben, woran er ſich halten kann, wenn er ſich erheben und aufrecht erhalten ſoll. Und dieſes iſt die Natur. Der Künſtler ſelbſt darf ſie nicht ſchaffen, er darf ſie auch nicht vernichten; er kann alſo weiter nichts thun, als ihr folgen und ſie nachahmen; und alſo iſt ſeine ganze Kunſt die Nachahmung.

Nachahmen heißt ſo viel, als nachbilden; ein Wort, das zwey Begriffe in ſich ſchließt: erſtlich den Begriff des Urbildes, welches die Züge beſitzt, die man nachahmen will; zweytens den Begriff des Nachbildes, welches dieſe Züge vorſtellt und ausdrückt. Die Natur, das heißt, alles, was iſt, oder was wir uns leicht als möglich vorſtellen können, iſt das Urbild oder das Muſter der Künſte.

Um dieſes deutlich auseinander zu ſetzen, muß man ſich vier Welten vorſtellen: die gegenwärtige Welt, das iſt, die wirkliche phyſiſche, moraliſche, politiſche Welt, wovon wir ſelbſt einen Theil ausmachen; die hiſtoriſche Welt, die mit großen Namen beſetzt, mit berühmten Thaten angefüllt iſt; die fabelhafte

Welt, die voll erdichteter Götter und Helden iſt; die idealiſche oder mögliche Welt, worinn die Dinge nur eine allgemeine Exiſtenz haben, und woraus die Einbildungskraft abſonderliche Weſen heraus nimmt, die ſie mit ſo viel eigenthümlichen und perſönlichen Zügen bezeichnet, als es ihr möglich iſt. So ſchilderte Ariſtophanes den Sokrates, ein Subjekt aus der damals lebenden Welt. Die Horazier ſind aus der Geſchichte genommen, Medea aus der Fabel, Tartüff aus der möglichen Welt. Dieſes alles heißt die Natur. Auf dieſe muß der ſorgfältige Nachahmer beſtändig ſein Auge gerichtet haben. Und warum? Sie ſchließt alle Anlagen zu regelmäßigen Werken, und auch die Grundriſſe zu allen den Zierrathen in ſich, die uns gefallen können. Die Künſte ſchaffen ihre Regeln nicht ſelbſt, ſie ſind kein Werk ihres Gutdünkens, ſie liegen unveränderlich in dem Vorbilde der Natur.

Worinn beſteht denn alſo die Verrichtung der Künſte? Darinn, daß ſie die Züge, die in der Natur liegen, übertragen und in ſolchen Gegenſtänden darſtellen, denen dieſe Züge nicht eigenthümlich zugehören. So zeigt uns der Meißel des Bildhauers einen Helden in einem Marmorblocke; der Maler läßt vermittelſt ſeiner Farben alle ſichtbaren Gegenſtände aus ei-

ner Leinwand hervorgehn; der Muſikus läßt durch künſtliche Töne die Freude lachen und die Liebe ſeufzen: und der Poet erfüllt durch ſeine Erfindungen und durch den Wohlklang ſeiner Verſe unſern Kopf mit erdichteten Bildern und unſer Herz mit gemachten Empfindungen, die oft angenehmer ſind, als die wirklichen. Aus dieſem allen ſchließe ich, daß die Künſte, in dem, was eigentlich das Künſtliche an ihnen ausmacht, nichts als Nachahmungen ſind, nichts als Aehnlichkeiten, die nicht die Natur ſelbſt ſind, aber es doch zu ſeyn ſcheinen; und daß alſo nicht die Wahrheit, ſondern die Wahrſcheinlichkeit den Stoff zu den ſchönen Künſten hergiebt. Dieſe Folgerung iſt ſo wichtig, daß ſie verdient, aus einandergeſetzt und durch die Anwendung beſtätiget zu werden.

Was iſt die Malerkunſt? Eine Nachahmung der ſichtbaren Gegenſtände. Sie hat nichts wirkliches, nichts wahres; alles iſt Betrug; und ihre Vollkommenheit beruht nur auf ihrer Aehnlichkeit mit der Wahrheit.

Die Muſik und die Tanzkunſt können wohl die Töne und die Geberden anordnen, die der Redner auf der Kanzel gebraucht, und womit der Bürger in Geſellſchaften ſeine Erzählung begleitet: aber das macht ſie noch nicht eigent-

lich

lich zu Künſten. Eben ſo können ſie auch ausſchweifen, die eine in wunderliche Einfälle, wo die Töne ſich unter einander anſtoßen, ohne Abſicht und ohne Bedeutung; die andere in ſeltſame Bewegungen und phantaſtiſche Sprünge: aber beide gehen alsdann aus ihren Schranken heraus. Sie müſſen alſo, um das zu ſeyn, was ſie ſeyn ſollen, wieder zur Nachahmung zurückkehren; ſie müſſen eine künſtliche Abſchilderung menſchlicher Leidenſchaften ſeyn: alsdann nimmt man ſie mit Vergnügen auf, alsdann erregen ſie in uns Empfindungen von der Art, wie wir ſie wünſchen, und in dem Grade, wie ſie uns gefallen können.

Was endlich die Poeſie betrifft, ſo lebt ſie ganz von der Erdichtung. Bey ihr trägt der Wolf die Kennzeichen des mächtigen und ungerechten Mannes, und das Lamm die Züge der unterdrückten Unſchuld. Die Ekloge zeigt uns poetiſche Schäfer, die weiter nichts, als Aehnlichkeiten, als Bilder ſind. Die Komödie ſchildert uns einen idealiſchen Harpagon, der alle ſeine Züge von dem wirklichen Geize entlehnet hat.

Die Tragödie iſt nur in ſofern Poeſie, als ſie durch ihre Nachahmungen erdichtet. Cäſar hat einen Streit mit dem Pompejus gehabt:

das iſt nicht Poeſie, das iſt Hiſtorie. Aber man erfinde Reden, Bewegungsgründe, Verwickelungen, alles nach dem Begriffe, den uns die Geſchichte von den Charaktern und von dem Glücke des Cäſars und Pompejus giebt: augenblicklich wird es Poeſie; denn dieſes iſt allein ein Werk der Kunſt und des Geiſtes.

Eben ſo iſt auch die Epopöe nichts, als eine Erzählung möglicher Handlungen, vorgeſtellt mit allen Kennzeichen des Daſeyns. Juno und Aeneas haben das niemals weder geſagt noch gethan, was Virgil ihnen zuſchreibt, aber ſie hätten es thun oder ſagen können; das iſt genug für die Poeſie. Sie iſt eine beſtändige Lüge, die alle Kennzeichen der Wahrheit an ſich trägt.

Alſo ſind alle Künſte in dem, was ſie wirklich Künſtliches an ſich haben, nichts, als eingebildete Dinge, als erdichtete Weſen, die eine Nachahmung und ein Abdruck der wahren ſind. Daher kömmt es, daß man allezeit die Kunſt der Natur entgegen ſetzt; daß man überall hört, man müſſe die Natur nachahmen; die Kunſt ſey nicht ehe vollkommen, als bis ſie die Natur vollkommen vorſtelle, und diejenigen Arbeiten könnten erſt Meiſterſtücke der Kunſt genannt werden, die die Natur ſo gut nachahmten, daß man ſie für die Natur ſelbſt anſehen müßte.

Und

Und dieſe Nachahmung, zu der wir alle einen ſo natürlichen Hang haben: denn Exempel lehren und lenken das ganze menſchliche Geſchlecht, viuimus ad exempla; dieſe Nachahmung, ſage ich, iſt eine der vornehmſten Quellen des Vergnügens, welches die Künſte gewähren. Der Verſtand übt ſich, indem er das Urbild mit dem Nachbilde vergleicht; und das Urtheil, welches er darüber fällt, macht einen deſto angenehmern Eindruck auf ihn, weil es für ihn ein Beweis von ſeiner eignen Scharfſichtigkeit iſt.

Dieſe Lehre iſt nicht neu. Man findet ſie bey den Alten überall. Ariſtoteles fängt ſeine Dichtkunſt mit dieſem Grundſatze an, daß die Muſik, die Tanzkunſt, die Poeſie und die Malerey nachahmende Künſte ſind. Hierauf beziehen ſich alle Regeln, die er giebt. Dem Plato zu Folge iſt man noch kein Poet, wenn man erzählt: man muß erdichten und die Handlung, die man erzählt, ſelbſt erſchaffen. Und in ſeiner Republik verwirft er die Poeſie, weil ihr ganzes Weſen Nachahmung iſt, und die Gegenſtände, die ſie nachahmt, einen Einfluß in die Sitten haben können *).

*) Plutarch beruft ſich, wenn er von dieſer Materie handelt, auf das Anſehen des Plato, und erklärt dieſe

Horaz hat eben daſſelbe Principium in ſeiner Dichtkunſt:

Si fautoris eges aulæa manentis — — —
Aetatis cujusque notandi ſunt tibi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus & annis.

Warum ſoll man die Sitten beobachten, die Sitten ſtudiren? Iſt es nicht darum, damit man ſie abſchildern könne?

Reſpicere exemplar vitae morumque jubebo
Doctum *imitatorem*, et viuas hinc ducere voces.

Viuas

dieſe Sache ſo deutlich, daß man ihm ſeinen Beyfall nicht verſagen kann. „Plato „ſelbſt, ſpricht er, hat gelehrt, daß die Poeſie allein „in der Fabel beſtehe; und „er nennt die Fabel eine „unwahre Erzählung, die „der Wahrheit ähnlich „ſieht. Alſo iſt bey ihr „nichts wirkliches. Die „Erzählung ſagt uns, was „wirklich da iſt; die Fabel aber iſt das Ebenbild „und die Aehnlichkeit der „Erzählung. Der Abſtand „von dem, der die Fabel „macht, bis zu dem, der „die Erzählung macht, iſt „eben ſo groß, als der Abſtand von dem, der die „Erzählung macht, bis zu „demjenigen iſt, der die „Handlung wirklich verrichtet hat.„ Der Herr von Fontenelle hat in ſeinem Schreiben an die Verfaſſer der gelehrten Tagebücher im fünften Theile der letzten Ausgabe eben denſelbigen Gedanken alſo ausgedrückt: Ein groſer Dichter, wenn man unter dieſem Namen verſteht, was man darunter verſtehen ſoll, iſt einer, der etwas macht, erſindet, ſchafft. Die eigentliche Poeſie eines theatraliſchen Stücks iſt ſein erfundener, ſein erſchaffener Plan, . . . und Polieukt und Cinna wären auch in bloßer Proſe vortreffliche Arbeiten eines Dichters.

Viuas voces ducere iſt eben das, was bey uns nach dem Leben malen heißt. Und iſt nicht alles in dem einzigen Worte enthalten: ex noto fictum carmen ſequar, ich werde fingiren, ich werde dichten, nach dem, was unter den Menſchen bekannt iſt? Man ſoll ſich betriegen, man ſoll glauben, die Natur ſelbſt zu erblicken, man ſoll glauben, es ſey nichts leichter, als auf ſolche Art zu malen: aber es ſoll eine Erdichtung ſeyn, ein Werk des Geiſtes, das die Kräfte eines jeden mittelmäßigen Kopfes überſteigt. Sudet multum fruſtraque laboret.

Die Wörter ſelbſt, deren ſich die Alten bedienten, wenn ſie von der Poeſie redeten, beweiſen, daß ſie dieſelbe für eine Nachahmung angeſehen haben. Die Griechen ſagten: ποιεῖν und μιμεῖσθαι. Die Lateiner überſetzten das erſte Wort durch facere. Die guten Autoren ſagen: facere poema, ein Gedicht verfertigen, ſchaffen; und das andere haben ſie theils durch fingere, theils durch imitari gegeben, welches ſo wohl eine künſtliche Nachahmung bedeutet, ſo wie ſie bey den Künſten üblich iſt, als auch eine wirkliche und ſittliche Nachahmung, ſo wie ſie in der bürgerlichen Geſellſchaft ſtatt findet. Weil man

aber in der Folge der Zeit die Bedeutung dieſer Wörter weiter ausdehnte, oder veränderte, oder einſchränkte: ſo gaben ſie zu vielen Irrungen Anlaß und breiteten Dunkelheit über ſolche Sätze aus, die bey den erſten Verfaſſern, die ſie angenommen hatten, ganz deutlich und klar waren. Man verſtand unter der Fiktion oder Erdichtung ſolche Fabeln, in welche man Gottheiten hineinbringt und ſie an der Handlung Antheil nehmen läßt; weil dieſes der edelſte Theil der Erdichtung iſt. Unter der Nachahmung verſtand man nicht mehr eine kunſtmäßige Abſchilderung der Natur, welche eigentlich darinn beſteht, die Natur vorzuſtellen, es ihr nachzumachen, ὑποκρίνειν: ſondern man verſtand überhaupt alle Arten der Nachahmung darunter. Da alſo die Wörter ihre ehemalige Bedeutung nicht mehr haben: ſo ſind ſie auch nicht mehr geſchickt, die Eigenſchaften der Poeſie auszudrücken, und machen die Sprache der Alten den meiſten Leſern unverſtändlich.

Aus allem, was wir itzt geſagt haben, folgt, daß die Poeſie aus lauter Nachahmung beſtehe. Eben ſo verhält es ſich mit der Malerkunſt, mit der Tanzkunſt, mit der Muſik: nichts iſt wirklich in ihren Arbeiten; alles iſt erdichtet, nachgemacht, künſtlich. Dieß macht den eigen-

thüm-

thümlichen Charakter der Künſte aus, ſo wie ſie der Natur entgegen geſetzet ſind.

III.

Der Geiſt des Künſtlers muß die Natur nicht ſo nachahmen, wie ſie wirklich iſt.

Der Geiſt und der Geſchmack haben in den Künſten eine ſo genaue Verwandtſchaft mit einander, daß man ſie oft verwechſelt, und daß es Fälle giebt, wo man ſie nicht trennen kann, ohne ihnen beynahe ihr Amt zu nehmen. Dieſes erfährt man beſonders hier, wo man unmöglich ſagen kann, was der Geiſt bey der Nachahmung der Natur zu thun hat, ohne den Geſchmack vorauszuſetzen, der ihn leiten und anführen muß. Wir haben uns genöthigt geſehen, dieſe Materie hier wenigſtens obenhin zu berühren, um dasjenige vorzubereiten, was darauf folgen ſoll: wir behalten uns aber vor, in dem zweyten Abſchnitte weitläuftiger hievon zu reden.

Ariſtoteles vergleicht die Poeſie mit der Hiſtorie. Der Unterſchied unter ihnen liegt, nach ſeiner Meynung, nicht in der Form und im Styl, ſondern in dem Stoffe ſelbſt. Aber wie

liegt

liegt er darinn? Die Hiſtorie ſchildert uns das, was geſchehen iſt; die Poeſie das, was hätte geſchehen können. Die eine iſt an die Wahrheit gebunden: ſie erſchafft weder Handlungen noch handelnde Perſonen. Die andere hält ſich allein an das Wahrſcheinliche: ſie erfindet, ſie erdichtet nach Belieben, ſie malt aus dem Kopfe. Der Geſchichtſchreiber liefert uns die Exempel, wie ſie ſind, vollkommen oder unvollkommen; der Dichter liefert ſie uns ſo, wie ſie hätten ſeyn ſollen. Und daher iſt, nach der Meynung eben dieſes Philoſophen, die Poeſie eine weit lehrreichere Unterrichtung, als die Hiſtorie.

Aus dieſem Grundſatze folgt, daß, wenn die Künſte Nachahmerinnen der Natur ſind, ihre Nachahmungen klüglich und mit Verſtande, nicht aber ſklaviſch, gemacht werden müſſen. Sie müſſen ihre Gegenſtände wählen, ſie mit aller der Vollkommenheit, deren ſie fähig ſind, vorſtellen; mit einem Worte, ſie müſſen ſo nachahmen, daß man die Natur erblickt, nicht ſo, wie ſie an ſich ſelbſt iſt, ſondern ſo, wie ſie ſeyn kann und wie ſie ſich denken läßt.

Was that Zeuxis, als er eine vollkommene Schönheit malen wollte? Entwarf er das Bildniß einer gewiſſen einzelnen Schönheit, ſo, daß

ſein Gemälde ihre Geſchichte ward? Nein, ſondern er ſammelte die zerſtreueten Züge verſchiedener wirklichen Schönheiten *). Er ſchuf ſich im Geiſte eine ganz neue Idee, die er allen dieſen vereinigten Zügen zu danken hatte: und dieſe Idee war ſein Vorbild, oder das Modell zu ſeinem Gemälde, welches im Ganzen ein wahrſcheinliches, ein poetiſches Gemälde, aber in ſeinen beſondern Theilen wahr und hiſtoriſch war. Ein Exempel, das allen Künſtlern gegeben iſt; ein Weg, den ſie alle betreten müſſen. Auch ſind dieſer Manier alle großen Meiſter ohne Ausnahme gefolgt.

Als Moliere die Miſanthropie oder den Menſchenhaß ſchildern wolte, ſo ſuchte er ſich keinesweges in Paris ein Original auf, wovon ſein Stück eine genaue Kopie werden ſollte: er hätte auf dieſe Weiſe nur eine Hiſtorie, nur ein Porträt gemacht; er hätte nur halb ſo gut unterrichtet: ſondern er ſammelte alle Züge von dieſer finſtern Gemüthsart, wo er ſie nur irgend

*) Praebete quaeſo, inquit, ex iſtis virginibus formoſiſſimas, dum pingo id, quod pollicitus ſum vobis, vt mutum in ſimulacrum ex animali exemplo veritas transferatur .... Ille autem quinque delegit .... Neque enim putauit, omnia, quae quaereret ad venuſtatem, vno in corpore ſe reperire poſſe; ideo quod nihil ſimplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expoliuit. CIC. *lib.* 2. de *Invent. Cap.* 1.

gend unter den Menſchen mochte wahrgenommen haben; hiezu that er alles, was ihm ſein arbeitender Geiſt in dieſer Materie an die Hand geben konnte, und aus allen dieſen zuſammengedrängten und wohlgeordneten Zügen bildete er einen Charakter, der einzeln in ſeiner Art, und nicht wahr, ſondern wahrſcheinlich war. Seine Komödie ward keine Hiſtorie des Alceſt, ſondern das Gemälde vom Alceſt ward eine Hiſtorie der Miſanthropie überhaupt. Und dadurch hat er weit beſſer unterrichtet, als der gewiſſenhafteſte Geſchichtſchreiber, der uns weiter nichts, als einige Züge eines wirklichen Miſanthropen, aufbehalten hätte *).

Dieſe beiden Exempel ſind an dieſem Orte hinlänglich, uns einen klaren und deutlichen Begriff

*) „Plato, ſagt Maximus von Tyrus in ſ. 7. „Abhandl. hat in ſeiner „Republik eben das gethan, was die Bildhauer „thun, wenn ſie die ſchönſten Züge verſchiedener „Körper ſammeln, um einen einzigen von vollkommener Schönheit daraus zuſammen zu ſetzen, „einen Körper, dem, in Anſehung der Wahl, des „Ebenmaßes und der Regelmäßigkeit aller ſeiner „Theile keine einzige natürliche Schönheit gleich „kömmt.„ Die Alten pflegten zu ſagen: er iſt ſo ſchön, wie eine Bildſäule. Und einen gleichen Verſtand hat es, wenn Juvenal ein Ungewitter, um alle möglichen Schrecken deſſelben auszudrücken, ein poetiſches Ungewitter nennt:

— — — — omnia fiunt
Talia tam grauiter, ſi quando poetica ſurgit
Tempeſtas. *Sat.* XII.

Begriff von demjenigen zu machen, was man die ſchöne Natur nennt. Sie iſt nicht das Wahre, was wirklich iſt, ſondern das Wahre, was ſeyn kann, das ſchöne Wahre, vorgeſtellt, als ob es exiſtirte, und mit allen Vollkommenheiten geſchmückt, die es annehmen kann *).

Dieſes verhindert nicht, daß nicht auch das Wirkliche und Wahre den Künſten zum Stoffe dienen könnte. Laßt uns die Muſen ſelber hören, wie ſie ſich beym Heſiodus hierüber erklären: **)

> Lügen erſinnen wir gern, der Wahrheit gleichende Lügen:
> Aber wir können, ſo bald wir wollen, auch Wahrheit erzählen.

Fände es ſich, daß eine hiſtoriſche Begebenheit ſchon ſo zugeſchnitten wäre, daß ſie zum Plane eines Gedichtes oder Gemäldes dienen könnte: ſo würde ſich die Poeſie und die Malerkunſt

*) Die Eigenſchaften des Gegenſtandes kommen hiebey nicht in Betrachtung. Unſer Bild ſey eine Hydra oder ein Geiziger, ein Scheinheiliger oder ein Nero; ſo bald man es mit allen den Zügen malt, die ſich dazu ſchicken, ſo malt man die ſchöne Natur. Ob es eine Furie, oder eine Grazie iſt, daran iſt nichts gelegen. Cicero ſagt: Gorgonis os pulcherrimum, crinitum anguibus.

**) ἴδμεν ψευδεα πολλα λεγειν ἐτυμοισιν ὁμοια·
ἴδμεν δ᾽ εὖτ᾽ ἐθελωμεν, ἀληθεα μυθησασθαι.

kunſt kein Bedenken daraus machen, ſie ſo, wie ſie wäre, zu gebrauchen, ſich aber im übrigen ihr Recht vorbehalten, Umſtände hinzuzudichten, Sachen zum Abſtechen oder Kontraſte anzubringen, neue Situationen zu erfinden, u. ſ. w. Als Le-Brun die Schlachten Alexanders malte, ſo fand er in der Geſchichte die Begebenheit, die ſpielenden Perſonen und den Ort der Scene. Allein wie viel Erfindung! wie viel Poeſie herrſcht nicht in ſeinem Werke! Die Anordnung, die Stellungen, der Ausdruck der Empfindungen, alles dieſes war ſeinem ſchöpferiſchen Geiſte vorbehalten. Eben ſo verwandelte ſich unter den Händen des Corneille der Streit der Horazier aus der Hiſtorie in ein Gedicht. Die Kunſt baut alsdann auf den Grund und Boden der Wahrheit, und vermiſcht ſich ſo geſchickt mit der Unwahrheit und Fabel, daß daraus ein einförmiges Ganzes entſpringt.

Atque ita mentitur, ſic veris falſa remiſcet,
Primo ne medium, medio ne diſcrepet imum.

So wird es gemeiniglich bey Heldengedichten, und bey Tragödien, und bey hiſtoriſchen Gemälden gehalten. Weil ſich die Begebenheit hier nicht mehr unter den Händen des Geſchichtſchreibers

ſchreibers befindet, ſondern ſchon dem Künſtler übergeben iſt, der ſich alles erlaubt, um zu ſeinem Endzwecke zu gelangen: ſo ſchmelzet man ſie wieder um, damit man ſie in eine neue Form gießen kann; man thut hinzu, man nimmt weg, man ſetzt an eine andre Stelle. Iſt es ein Gedicht; ſo knüpft man Knoten, ſo macht man Vorbereitungen zur letzten Entwickelung, u. ſ. w. Man ſetzt voraus, daß der Same zu dieſem allen ſchon in der Hiſtorie liegt, und daß die Kunſt weiter nichts thun darf, als ihn entwickeln. Liegt er nicht darinn: deſto beſſer. Nun bedienet ſich die Kunſt ihrer völligen Freyheit: ſie ſchafft, ſie erfindet aus ſich ſelbſt alles, was ſie nöthig hat. Dieſes iſt ein Vorrecht, das man ihr zugeſtehen muß; denn ſie hat ſich anheiſchig gemacht zu gefallen.

IV.

In welchem Zuſtande ſich der Geiſt des Künſtlers befinden muß, wenn er die ſchöne Natur nachahmen ſoll.

Der allerfruchtbarſte Geiſt fühlt nicht immer die Gegenwart der Muſen. Er erlebt Stunden der Unfruchtbarkeit und der Dürre. Die Ader des Ronſard, der ein geborner Poet war, vertrocknete ganze Monate lang. Die Muſe Miltons hatte Ungleichheiten, die ſein Werk nicht verläugnen kann. Und, des Statius, des Klaudianus und vieler andern nicht zu gedenken, ſchlummerte nicht zuweilen der große Homer mitten unter ſeinen Helden und Göttern? Es giebt alſo für den Geiſt des Artiſten gewiſſe glückliche Augenblicke, wo ſich die Seele, als von einem göttlichen Feuer entflammt, die ganze Natur vorſtellt, über alle Weſen ein Leben ausgießt, allen Dingen diejenigen rührenden Züge mittheilt, die uns allemal bezaubern und entzücken.

Dieſen Zuſtand der Seele nennt man die Begeiſterung, ein Kunſtwort, das alle Welt weiß und faſt niemand erklärt. Die Begriffe,

die

die uns die meiſten Schriftſteller davon gegeben haben, zeugen mehr von einer ſtark gerührten Einbildungskraft und von ihrer eigenen Begeiſterung, als von einem Verſtande, der denkt und überlegt. Bald iſt ſie eine himmliſche Erſcheinung, ein göttlicher Einfluß, ein prophetiſcher Geiſt: bald iſt ſie eine Trunkenheit der Seele, ein Taumel, eine Entzückung, eine mit Unruhe und Erſtaunen vermiſchte Freude über die gegenwärtige Gottheit. Hatten ſie die Abſicht, durch dieſe prächtige Sprache den Künſten mehr Hoheit zu geben, oder wollten ſie die Geheimniſſe der Muſen unheiligen Augen entziehn?

Wir, die wir weiter nichts ſuchen, als unſere Begriffe aufzuklären, wir wollen allen dieſen allegoriſchen Pomp, der uns die Augen blendet, entfernen, und die Begeiſterung eben ſo betrachten, wie ein Philoſoph die Großen dieſer Welt betrachtet, ohne auf das eitele Gepränge zu achten, das ſie umhüllet und verſteckt.

Die Gottheit, die die Verfaſſer vortrefflicher Werke begeiſtert, iſt derjenigen gleich, die die Helden in den Schlachten beſeelt:

Sua cuique *Deus* fit dira cupido.

Bey dieſen iſt es Kühnheit, angeborner Muth, der durch den Anblick der Gefahr noch mehr angefeuert wird: bey jenen iſt es ein erfindungsreicher Geiſt, eine ungemeine Richtigkeit im Urtheile, eine fruchtbare Einbildungskraft, und vornehmlich ein empfindliches Herz, das ſich durch den Anblick der Gegenſtände leicht entzünden läßt. In dieſe privilegirten Seelen machen alle Bilder einen tiefen Eindruck, und kommen aus ihrer Einbildungskraft allemal mit neuer Stärke und Anmuth wieder hervor.

Dieſes iſt der Grund und die Quelle der Begeiſterung. Nun kann man ſchon voraus ſehen, was ſie bey den nachahmenden Künſten zu thun haben wird.

Man erinnere ſich hier wieder des Zeuxis. Die Natur verwahrt in ihren Vorrathshäuſern alle Züge, woraus man die ſchönſten Nachahmungen machen kann. Hier kann man ſtudiren, wie in den Zeichnungsbüchern eines Malers. Der Künſtler, deſſen Amt es iſt, alles genau zu beobachten, erkennet dieſe Züge, nimmt ſie aus dem Haufen heraus, bringt ſie zuſammen. Alsbald macht er ſich im Geiſte ein Ganzes daraus, denkt ſich dieſes ſehr lebhaft, erfüllt ſeine ganze Seele damit. Nun

entzündet ſich ſein Feuer beym Anblicke dieſes Gegenſtandes, nun vergißt er ſich ſelber, nun geht ſeine Seele ganz in die Dinge über, die er erſchaffen will. Itzt iſt er wechſelsweiſe Cinna, Auguſtus, Phädra, Hippolytus: oder wenn er ein La-Fontaine iſt, ſo iſt er der Wolf und das Lamm, die Eiche und das Schilf. In ſolchen Entzückungen erblickt Homer die Wagen und Roſſe der Götter; Virgil höret in den Finſterniſſen der Hölle das ſchreckliche Geſchrey des Phlegias: beide finden Dinge, die nirgends ſind, und die doch wahr ſind.

— — — Poeta cum tabulas cepit ſibi
Quaerit quod nusquam eſt gentium, repperit
tamen. *Plaut.*

Eben dieſe Begeiſterung iſt auch den Malern und den Tonkünſtlern nöthig. Sie müſſen vergeſſen, wer ſie ſind, ſie müſſen aus ſich ſelbſt herausgehn, und ſich mitten unter die Dinge begeben, die ſie vorſtellen wollen. Wollen ſie eine Schlacht malen, ſo verſetzen ſie ſich, eben ſo, wie der Poet, mitten unter das Handgemenge. Sie hören das Getöſe der Waffen, das Stampfen der Pferde, das Geſchrey der Sterbenden; ſie ſehen blinkende Schwerdter

und Leichname im Blut. Sie erhitzen ihre Einbildungskraft ſelber, bis ſie ſich ganz erſtaunt, ganz aus ſich ſelbſt gebracht, ganz überwältiget fühlen: dann heißt es: Deus, ecce Deus! Sie mögen ſingen, ſie mögen malen, ſo iſt es ein Gott, der ſie beſeelt.

— — — Bella, horrida bella,
Et Tibrim multo ſpumantem ſanguine cerno.

Dieß iſt es, was Cicero nennt, *mentis viribus excitari, diuino ſpiritu afflari.* Dieß iſt die poetiſche Raſerey, dieß iſt die Begeiſterung, dieß iſt der Gott, den der Dichter in der Epopöe anruft, der den Held in der Tragödie beſeelt, der ſich in einen ſchlechten Bürger in der Komödie, in einen Schäfer in der Ekloge verwandelt, der den Thieren in der Fabel Vernunft und Sprache giebt; kurz, der Gott, der die wahren Maler, Tonkünſtler und Dichter erſchafft.

Da man gewohnt iſt, die Begeiſterung nur zu dem allgewaltigen Feuer der lyriſchen und epiſchen Poeſie zu verlangen: ſo wird man ſich vielleicht wundern, wenn man höret, daß ſie auch ſo gar zur Fabel nöthig iſt. Aber was iſt Begeiſterung? Sie begreift zwey Dinge in ſich: eine lebhafte Vorſtellung eines gewiſſen

Gegenſtandes, und eine Bewegung des Herzens, die dieſem Gegenſtande gemäß iſt. Wie es alſo geringfügige, edle, erhabne Gegenſtände giebt, ſo giebt es auch Begeiſterungen, die ſich zu einer jeden Art ſchicken, und worinn ſich die Maler, die Tonkünſtler und die Poeten theilen müſſen, je nachdem ſie eine von dieſen Arten erwählet haben. Sie müſſen ſich aber alle, ohne Ausnahme, darein verſetzen, wofern ſie ihres Endzweckes nicht verfehlen wollen, welcher iſt, die Natur in ihrer ſchönſten Geſtalt zu ſchildern. Daher iſt La-Fontaine ein eben ſo großer Dichter in ſeinen Fabeln und Moliere in ſeinen Komödien, als Corneille in ſeinen Tragödien und Malherbe in ſeinen Oden iſt.

V.

Von der Art und Weiſe, wie die Künſte ihre Nachahmungen machen.

Bisher hat man zu beweiſen geſucht, daß die Künſte in der Nachahmung beſtehen, und daß der Gegenſtand dieſer Nachahmung die ſchöne Natur ſey, ſo wie ſie ſich in der Begeiſterung dem Verſtande darſtellt. Nun müſ-

ſen wir noch zeigen, wie dieſe Nachahmung geſchieht. Dadurch werden wir den eigenthümlichen Unterſchied erfahren, der unter den Künſten iſt, die die Nachahmung der ſchönen Natur zum Zwecke haben.

Man kann die Natur in Abſicht auf die ſchönen Künſte in zwey Theile eintheilen: in den einen, den man durch das Geſicht, und in den andern, den man durch das Gehör genießt; denn die übrigen Sinne ſind für die ſchönen Künſte ganz unbrauchbar. Der erſte Theil iſt der Gegenſtand der Malerey, welche alles, was ſichtbar iſt, auf einer ebenen Fläche vorſtellt, und der Bildhauerkunſt, welche es in erhabener Arbeit vorſtellt, und endlich der Tanzkunſt, welche ſich durch die Materie, mit der ſie nachahmt, von den erſten beyden am meiſten unterſcheidet: denn das Subjekt, dem die Tanzkunſt Geberden und Stellungen giebt, iſt lebendig, ja ſo gar menſchlich, anſtatt daß die Leinewand des Malers und der Marmor des Bildhauers todte Körper ſind.

Der andere Theil iſt der Gegenſtand der Muſik, wenn ſie allein und ohne Worte genommen wird, und der Poeſie, welche Worte gebraucht, aber abgemeſſene und in allen ihren Tönen genau berechnete Worte.

Alſo ahmt die Malerkunſt die ſchöne Natur durch Farben nach, die Bildhauerkunſt durch erhabene Figuren, die Tanzkunſt durch Bewegungen und Stellungen des Leibes; die Muſik ahmt ſie durch Töne nach, und die Poeſie durch abgemeſſene Worte. Sehet da die unterſcheidenden Kennzeichen der vornehmſten Künſte! Trägt es ſich bisweilen zu, daß dieſe Künſte zuſammenfließen und ſich mit einander vermiſchen, wie zum Exempel in der Poeſie geſchieht, wenn die Tanzkunſt den ſpielenden Perſonen auf der Schaubühne die Geſtus vorſchreibt; wenn die Muſik zur Deklamation die Töne angiebt; wenn der Pinſel des Malers die Scene ausziert: ſo ſind dieſes Dienſte, die ſie ſich kraft ihres gemeinſchaftlichen Zwecks und ihres gegenſeitigen Bündniſſes einander leiſten, doch ohne Nachtheil ihrer beſondern und eigenthümlichen Rechte. Eine Tragödie ohne Geſtus, ohne Muſik, ohne Dekorationen bleibt noch immer ein Gedicht, das heißt, eine Nachahmung, ausgedrückt durch abgemeſſene Worte. Eine Muſik ohne Worte iſt allemal Muſik. Sie drückt die Schwermuth und die Freude aus, ohne daß ſie ſolches den Worten zu danken hat, die ihr in der That gute Dienſte leiſten, die aber ihre Natur und ihr Weſen nicht verändern, ſie

mögen wegbleiben oder hinzukommen. Ihr weſentlicher Ausdruck iſt der Ton, ſo wie des Malers die Farben, und des Balletmeiſters die Bewegungen des Leibes ſind. Dieß iſt auſſer allem Zweifel.

Hiebey aber iſt eine Anmerkung zu machen, nehmlich, ſo wie die Künſte unter den Bildern, die ihnen in der Natur vorgezeichnet liegen, eine Wahl anſtellen und ſie vollkommener machen müſſen, eben ſo müſſen ſie auch unter dem Kolorit, das ſie von der Natur entlehnen, eine Wahl anſtellen und es vollkommener machen. Sie dürfen ſich nicht aller Arten von Farben, nicht aller Arten von Tönen bedienen: ſie müſſen mit Verſtande gewählt und gemiſcht werden. Es müſſen ſanfte Schattierungen, richtige Verhältniſſe, Eintracht und Harmonie darinn herrſchen. Die Farben und die Töne haben ihre Verwandtſchaften und ihre Mißhelligkeiten. Die Natur hat das Recht, ſie nach Willkühr zu vereinigen; die Kunſt aber muß es nach Regeln thun. Sie muß den Geſchmack nicht nur nicht beleidigen, ſondern ſie muß ihn auch vergnügen, und zwar ſo ſehr vergnügen, als es möglich iſt.

Eben dieſelbige Anmerkung läßt ſich auch auf die Poeſie anwenden. Die Rede, welche

ihr

ihr Werkzeug oder ihre Farbe iſt, hat bey ihr einen Grad der Anmuth, den ſie in der gewöhnlichen Sprache nicht hat: ſie iſt der ausgeſuchte, der verarbeitete, der polirte Marmor, der das Gebäude prächtiger, dauerhafter, ſchöner macht. Man findet hier eine gewiſſe Wahl der Wörter, der Wendungen und vornehmlich eine gewiſſe regelmäßige Harmonie, die ihrer Sprache etwas übernatürliches mittheilt, etwas, das uns bezaubert und aus uns ſelber ſetzt. Alles dieſes bedarf einer weitläuftigern Erklärung, und dieſe ſoll im dritten Abſchnitte gegeben werden.

Beſchreibungen der Künſte.

Nunmehr iſt es leicht, die Künſte zu beſchreiben, von denen wir bisher geredet haben. Man kennt ihren Gegenſtand, ihren Zweck, ihr Amt und die Art, wie ſie es verrichten: man weiß, was ſie mit einander gemein haben, man weiß, worinn ſie von einander unterſchieden ſind.

Man wird die Malerkunſt, die Bildhauerkunſt, die Tanzkunſt eine Nachahmung der ſchönen Natur nennen, ausgedrückt durch Farben, durch erhabene Figuren, durch Stellungen; und die Muſik und die Poeſie: eine Nachahmung

ahmung der ſchönen Natur, ausgedrückt durch Töne und durch eine abgemeſſene Rede.

Dieſe Beſchreibungen ſind ganz einfältig. Sie ſchicken ſich, wie man ſieht, zu der Natur des menſchlichen Geiſtes, der die Künſte hervorgebracht hat. Sie ſind nicht weniger den Geſetzen des Geſchmackes gemäß, wie man bald ſehen wird. Und endlich paſſen ſie ſich auch auf alle Arten der Werke, die wirkliche Werke der Kunſt ſind, wie man bey der Anwendung ſehen wird.

VI.
Worinn die Beredſamkeit und die Baukunſt von den andern Künſten unterſchieden ſind.

Man erinnere ſich auf einen Augenblick der Eintheilung, die wir oben unter den Künſten gemacht haben. Einige wurden zur Nothdurft, andere zum Vergnügen erfunden, noch andere hatten ihren Urſprung zuerſt der Nothdurft zu danken; weil ſie aber Mittel fanden, ſich mit Reiz und Schönheit zu bekleiden: ſo ſtellten ſie ſich denen an die Seite, die man vorzüglich die ſchönen Künſte nennt. Alſo erwarb ſich die Baukunſt, indem ſie die Höhlen, die die Nothdurft zum Aufenthalte der Menſchen gegraben

graben hatte, in bequeme und anmuthige Wohnungen verwandelte, einen Rang unter den Künſten, den ſie vorhin nicht gehabt hatte.

Eben ſo gieng es der Beredſamkeit. Die Nothwendigkeit, worinn ſich die Menſchen befanden, ihre Gedanken und Geſinnungen einander mitzutheilen, machte Redner und Erzähler aus ihnen, ſo bald ſie nur einen Gebrauch von der Sprache zu machen wußten. Erfahrung, Zeit und Geſchmack gaben dieſen Reden immer mehr Vollkommenheit. Hieraus ward endlich eine Kunſt, die man die Redekunſt nannte, und die ſich ſelbſt in Anſehung der Schönheit mit der Poeſie meſſen durfte. Die Aehnlichkeit und Verwandtſchaft mit derſelben machten ihr die Mühe leicht, anſtändige Zierrathe von ihr zu borgen, und ſie zu ihrem beſten Vortheile anzuwenden. Daher kamen die runden Perioden, die abgemeſſenen Gegenſätze, die ſtarkgezeichneten Bilder, die wohlausgeführten Allegorien: daher die Wahl der Wörter, die Stellungen der Redensarten, das ſymmetriſche Steigen und Fallen der Harmonie. Damals diente die Kunſt der Natur ſelber zum Muſter, wie dieſes oft geſchieht; aber unter einer Bedingung, die man als das Grundgeſetz aller Künſte anſehen muß, nehmlich: daß in den

Kün=

Künſten, die zum Nutzen erfunden ſind, die Ergetzung ſelbſt die Geſtalt der Nothwendigkeit annehme: alles ſcheine zum Gebrauche, zur Nothdurft da zu ſeyn. Eben ſo wie bey den Künſten, die zum Gefallen gemacht ſind, die Nutzbarkeit nicht ehe einen Zutritt fodern darf, als bis ſie unter einer Geſtalt erſcheint, die nichts als Vergnügen verſpricht, und zwar ſo viel Vergnügen, als ob dieſes ihre Hauptabſicht wäre. Dieß iſt die allgemeine Regel der Künſte und die wichtigſte unter allen.

Gleichwie alſo die Poeſie oder die Bildhauerkunſt, wenn ſie ihre Subjekte aus der Hiſtorie, oder aus der bürgerlichen Geſellſchaft genommen hätten, ein ſchlechtes Werk damit ſchlecht entſchuldigen würden, daß ſie der Wahrheit ihrer Vorſchrift getreu geblieben wären; denn nicht das Wahre, ſondern das Schöne verlangt man von ihnen: eben ſo würde man auch die Redekunſt und die Baukunſt mit Recht tadeln, wenn aus ihren Werken die Luſt zu gefallen gar zu ſehr hervorleuchtete. Von ihnen heißt es: die Kunſt erröthet, ſo bald ſie geſehen wird. Alles, was bey ihnen zum bloßen Zierrathe da iſt, das iſt ein Fehler. Die Urſache iſt, weil man von ihnen keinen Zeitvertreib, ſondern einen guten Dienſt erwartet.

In-

Indeſſen giebt es Gelegenheiten, wo Beredſamkeit und Baukunſt einen höhern Flug wagen können. Es ſoll ein Held gelobt, es ſoll ein Tempel gebaut werden. Alsdann iſt die Pflicht dieſer Künſte, die Größe ihres Gegenſtandes nachzuahmen und Bewunderung zu erregen; alsdann mögen ſie ſich einige Grade höher ſchwingen und alle ihre Reichthümer ausſpenden: doch ohne ſich von ihrem Urſprunge allzuweit zu entfernen. Man fodert hier zwar das Schöne von ihnen, aber allemal das nützliche und brauchbare Schöne.

Was würde man wohl von einem koſtbaren Gebäude denken, das gar nicht zu gebrauchen wäre? Das ſchlechte Verhältniß zwiſchen den Koſten und dem Nutzen würde dem Zuſchauer unangenehm ſeyn und den Baumeiſter lächerlich machen. Die Größe, die Majeſtät, die Zierlichkeit eines Gebäudes müſſen ſich allemal auf ſeinen Einwohner beziehn. Sein Ebenmaß, ſeine Mannigfaltigkeit, ſeine Einförmigkeit müſſen es gemächlicher, bequemer, dauerhafter machen. Hier ſind die Zierrathe nicht ehe ganz vollkommen, als bis ſie die Miene der Nutzbarkeit an ſich tragen; anſtatt daß in der Bildhauerkunſt die wirklich nützlichen Dinge

ge ſich allemal in anmuthige verwandeln müſſen.

Gleichen Geſetzen iſt auch die Beredſamkeit unterworfen. Sie bleibt allemal, auch bey ihrer gröſſeſten Freyheit, dem Nutzen und der Wahrheit getreu; und wenn ſie zuweilen die Wahrſcheinlichkeit oder das Vergnügen zu ihrem Gegenſtande wählt, ſo thut ſie es der Wahrheit zum Vortheile, welche niemals mehr Beyfall erhält, als wenn ſie gefällt und wahrſcheinlich iſt.

Der Redner und der Geſchichtſchreiber haben nichts zu erſchaffen, ſie haben nur Geiſt nöthig, um alle wirklichen Seiten ihres Gegenſtandes kennen zu lernen. Sie haben nichts hinzu zu thun, und nichts hinweg zu nehmen: kaum erlauben ſie ſich, etwas zu verſetzen. Der Poet hingegen verfertigt ſich ſeine Muſter ſelbſt, ohne ſich um ihre Wirklichkeit zu bekümmern.

Wollte man alſo die Poeſie beſchreiben, wie ſie der Proſe oder der Beredſamkeit, welche ich hier für einerley nehme, entgegen geſetzt iſt, ſo würde man ſagen müſſen: Die Poeſie iſt eine Nachahmung der ſchönen Natur, ausgedrückt durch eine gebundene Rede; und die Proſe oder die Beredſamkeit iſt die Natur ſelbſt, ausge-

drückt

drückt durch eine freye und ungebundene Rede. Der Redner muß das Wahre auf eine Art vortragen, die es glaubwürdig macht, mit dem Nachdrucke, mit der edlen Einfalt, die uns überreden. Der Poet muß das Wahrſcheinliche auf eine Art vortragen, die es angenehm macht, mit allem dem Reize, mit aller der Hoheit, die uns bezaubern und entzücken. Weil aber das Vergnügen unſer Herz der Ueberredung öffnet, und ein wirklicher Nutzen dem Menſchen, der ſeinen Vortheil nie vergißt, allemal angenehm bleibt: ſo folgt, daß der Nutzen und das Ergetzen ſo wohl in der Proſe, als in der Poeſie, mit einander verbunden werden müſſen, doch ſo, daß ſie ihre Stellen nach der Abſicht bekommen, die man ſich bey beiden Gattungen von Schriften vorſetzt.

Wollte man hiewider einwenden, daß es Schriften in der Proſe gebe, die nur allein ein Ausdruck des Wahrſcheinlichen, und im Gegentheile Schriften in Verſen, die nur allein ein Ausdruck des Wahren wären: ſo kann man hierauf antworten: Da die Proſe und die Poeſie zwey verwandte Sprachen ſind, deren Stoff beynahe einerley iſt, ſo leihen ſie ſich wechſelsweiſe bald ihre Form, bald ihren Stoff ſelbſt, ſo daß alles einer Verkleidung ähnlich ſieht.

Es giebt poetiſche Erdichtungen, die in dem ſchlechten Aufzuge der Proſe erſcheinen: dergleichen ſind die Romane und alles, was zu dieſer Gattung gehört. Eben ſo giebt es auch wahre Materien, die ſich in alle Annehmlichkeiten der poetiſchen Harmonie einkleiden: dergleichen ſind die *) didaktiſchen und hiſtoriſchen Gedichte. Aber dieſe Erdichtungen in Proſe und dieſe Hiſtorien in Verſen ſind weder bloße Proſe, noch bloße Poeſie. Es iſt eine Vermiſchung beider Arten, wovon die Definition keine Rechenſchaft geben darf. Es ſind Phantaſieen, die das Recht haben, außerordentlich zu ſeyn, und deren Ausnahme den Regeln keinen Eintrag thun kann. „Uns ſind Opfer bekannt, „ſagt Plutarch **), die weder von Chören, noch „von Symphonieen begleitet werden: was aber „die Poeſie betrifft, ſo kennen wir keine ohne „Fabel

*) Man verſteht durch ein didaktiſches Gedicht ein Gedicht, welches eine Reihe von Lehren enthält, die ganz nackt und ohne Erdichtung vorgetragen werden. Dergleichen ſind: die Werke und Tage des Heſiodus, Virgils Bücher vom Ackerbau, die Dichtkunſt des Horaz, des Vida, des Boileau. Dieſe Gedichte haben oft weiter nichts, als den poetiſchen Styl. Wenn ſie aber Erdichtungen gebrauchen, ſo werden ſie an ſolchen Orten wahre Gedichte, nach der ſtrengſten Bedeutung des Worts.

**) De audiendis Poetis.

„Fabel und Erdichtung.“ Die Verſe des Empedokles, des Parmenides, des Nikanders, die Sittenſprüche des Theognis ſind keine Poeſieen; es ſind ordentliche Reden, die von der Poeſie die Farben und das Sylbenmaß entlehnet haben, um ihrer Schreibart einen Anſtrich zu geben und ſie dem Gemüthe beſſer einzudrücken.

Zweyter Abſchnitt.

Worinn man das Principium der Nachahmung aus den Eigenſchaften und Grundgeſetzen des Geſchmacks herleitet.

Wenn alles in der Natur verknüpft iſt, weil alles daſelbſt in ſeiner Ordnung iſt: ſo muß es in den Künſten eben ſeyn, weil ſie Nachahmerinnen der Natur ſind. Sie müſſen einen gewiſſen Vereinigungspunkt haben, in den auch ihre allerentfernteſten Theile zuſammenlaufen, ſo daß, wenn man einmal mit dem einen Theile derſelben genau bekannt iſt, man die übrigen zum wenigſten errathen kann.

Der Geiſt und der Geſchmack haben einerley Gegenſtand in den Künſten. Der Geiſt erſchafft und der Geſchmack urtheilt darüber. Wenn es alſo wahr iſt, wie wir vorhin bewieſen haben, daß der Geiſt ſeine Kunſtwerke durch Nachahmung der ſchönen Natur hervorbringt: o muß der Geſchmack, der über die Werke des Geiſtes urtheilt, nicht ehe befriediget werden können,

können, als bis die ſchöne Natur glücklich nachgeahmt iſt. Man empfindet die Richtigkeit dieſer Folgerung von ſelbſt: aber es kömmt darauf an, ſie noch weiter auszuführen und in ein gröſſeres Licht zu ſetzen. Und dieſes haben wir uns in dieſem Abſchnitte vorgenommen, worinn man ſehen wird, was der Geſchmack iſt, welche Geſetze er den Künſten vorſchreibt, und wie dieſe Geſetze insgeſamt auf derjenigen Nachahmung beruhen, die wir in dem vorhergehenden Abſchnitte angegeben haben.

I.

Was der Geſchmack iſt.

Es giebt einen guten Geſchmack. Dieſer Satz iſt keine Streitfrage mehr, und diejenigen, die daran zweifeln, ſind nicht dazu gemacht, die Beweiſe zu verſtehen, die ſie verlangen.

Aber welches iſt denn dieſer gute Geſchmack?

Iſt es wohl möglich, daß wir, die wir eine ſo unendliche Menge von Kunſtregeln und von Beyſpielen in den Werken der Alten und der Neuern vor uns haben, iſt es wohl möglich, daß wir noch keinen deutlichen Begriff hievon

haben ſollten? Sollte etwan gar die Mannigfaltigkeit dieſer Beyſpiele und die allzugroße Anzahl dieſer Regeln unſern Geiſt verwirren und durch die unendliche Verſchiedenheit ſowol der bearbeiteten Materien, als auch der Art, ſie zu bearbeiten, ihn verhindern, ſich an etwas gewiſſes feſt zu halten, woraus er eine richtige Erklärung ziehen könnte?

Es giebt einen guten Geſchmack, der allein der gute iſt. Worinn beſteht er? Wovon hängt er ab? Von ſeinem Gegenſtande oder von dem Geiſte des Artiſten, der ſich mit dieſem Gegenſtande beſchäfftiget? Hat er Regeln, oder hat er keine? Wirkt er allein durch den Verſtand, oder durch das Herz, oder durch alle beide? Wie viele Fragen über ein ſo bekanntes Kunſtwort, das ſo oft abgehandelt und niemals deutlich genug erkläret worden iſt!

Man ſollte faſt ſagen, daß die Alten ſich gar keine Mühe gegeben hätten, ihn zu finden; und daß die Neuern hingegen ihn nur von ungefähr treffen. Sie haben alle Mühe von der Welt, ſich auf der Mittelſtraße zu erhalten, die für ſie allzuſchmal iſt. Selten kommen ſie davon, ohne auf eine von beiden Seiten ausgetreten zu ſeyn. Wer ſorgfältig ausarbeitet,

wird gezwungen; wer mit Leichtigkeit ſchreiben will, wird nachläßig. Anſtatt daß bey den Alten, die uns übrig geblieben ſind, es das Anſehen hat, als ob ihr guter Geiſt ſie bey der Hand geführet hätte. Sie gehen ihren Weg ohne Furcht und Zweifel, als ob ſie gar nicht anders gehen könnten. Was iſt die Urſache hievon? Sollte es nicht dieſe ſeyn, daß die Alten keine andern Muſter gehabt haben, als die Natur ſelbſt, und keinen andern Wegweiſer, als den Geſchmack? Und daß die Neuern, die ſich die Werke dieſer erſten Nachahmer zum Muſter vorgeſetzt und ſich gefürchtet haben, die Regeln zu übertreten, die die Kunſt vorgeſchrieben hatte, daß dieſe Neuern, ſage ich, eben daher in ihren Kopieen abgefallen ſind, und ein gewiſſes gezwungenes Weſen behalten haben, das Kunſt verräth, und das allen Vortheil auf Seiten der Natur läßt?

Dem Geſchmacke kömmt es alſo ganz allein zu, Meiſterſtücke zu machen, und den Werken der Kunſt dasjenige freye und ungezwungene Weſen zu geben, welches allemal ihren gröſſeſten Werth ausmacht.

Wir haben genug von der Natur geredet, und von den Muſtern, die ſie dem Geiſte des

Artiſten darbietet. Nun bleibt uns noch der Geſchmack und die Geſetze deſſelben zu unterſuchen übrig. Laßt uns ihn zuerſt ſelber kennen lernen, laßt uns ſein Principium entdecken; nachmals wollen wir die Regeln betrachten, die er den Künſten vorſchreibt.

Der Geſchmack iſt den Künſten das, was der Verſtand den Wiſſenſchaften iſt. Ihr Gegenſtand iſt in der That verſchieden, aber ihre Verrichtungen haben eine ſo große Uebereinſtimmung mit einander, daß der eine dem andern gar wohl zur Erklärung dienen kann.

Die Wiſſenſchaften haben das Wahre zum Gegenſtande, die Künſte das Gute und das Schöne; zwey Wörter, die faſt einerley Bedeutung haben, wenn man ſie in der Nähe anſieht.

Der Verſtand betrachtet die Gegenſtände an ſich ſelbſt, nach ihrem Weſen, ohne die geringſte Beziehung auf uns. Der Geſchmack hingegen beſchäfftiget ſich nur mit dieſen Gegenſtänden in Abſicht auf uns ſelbſt.

Es giebt Leute, deren Verſtand falſch iſt, weil ſie glauben, die Wahrheit da zu ſehen, wo ſie wirklich nicht iſt. Es giebt andere, deren Geſchmack falſch iſt, weil ſie das Gute oder

das Böſe da zu empfinden glauben, wo es in der That nicht vorhanden iſt.

Der Verſtand iſt alſo vollkommen, wenn er ohne Nebel ſieht, wenn er ohne Irrthum das Wahre von dem Falſchen, die Wahrſcheinlichkeit von der Gewißheit unterſcheidet. So wie der Geſchmack vollkommen iſt, wenn er durch ein deutliches Gefühl das Gute und das Schlechte, das Vortreffliche und das Mittelmäßige wahrnimmt, ohne es jemals zu verwechſeln.

Ich kann alſo den Verſtand als eine Fertigkeit beſchreiben, das Wahre und das Falſche zu erkennen und zu unterſcheiden; und den Geſchmack als eine Fertigkeit, das Gute, das Schlechte, das Mittelmäßige zu empfinden und mit Gewißheit zu unterſcheiden.

Das Wahre und das Gute, die Erkenntniß und der Geſchmack, das ſind folglich alle unſre Gegenſtände, das ſind alle Wirkungen unſres Geiſtes. Hier haben wir unſre Wiſſenſchaften und unſre Künſte.

Ich überlaſſe es der tiefſinnigen Metaphyſik, alle verborgenen Triebfedern unſrer Seele auseinander zu ſetzen, und den Gründen ihrer Wirkung bis in ihr Innerſtes nachzuſpüren. Ich

habe nicht nöthig, mich hier in dieſe ſpekulativiſchen Unterſuchungen einzulaſſen, wo man eben ſo dunkel als erhaben iſt. Ich fange von einem Grundſatze an, den niemand leugnet: Unſre Seele erkennt, und was ſie erkennt, bringt in ihr eine Empfindung hervor. Die Erkenntniß iſt ein Licht, das über unſre ganze Seele ausgebreitet iſt; die Empfindung iſt eine Bewegung, die ſie nicht ruhig ſeyn läßt. Die eine erleuchtet, die andre erhitzt. Die eine zeigt uns den Gegenſtand, die andere treibt uns dazu hin, oder zieht uns davon ab.

Der Geſchmack iſt alſo eine Empfindung. Dieſe Empfindung hat, bey unſrer vorhabenden Materie, die Werke der Kunſt zum Gegenſtande: die Künſte ſind, wie wir bewieſen haben, nichts anders, als Nachahmungen der ſchönen Natur: alſo muß der Geſchmack eine Empfindung ſeyn, die uns benachrichtiget, ob die ſchöne Natur gut oder ſchlecht nachgeahmt iſt. Dieſes wird ſich in der Folge noch mehr entwickeln.

Ob dieſe Empfindung gleich ſchnell und blindlings zuzufahren ſcheint: ſo muß doch allemal ein Stral von Lichte vorhergehen, bey welchem wir die Eigenſchaften des Gegenſtandes entdecken

cken können. Die Saite muß vorher angeſchlagen worden ſeyn, ehe ſie den Ton von ſich giebt. Aber dieſe Operation geſchieht ſo ſchnell, daß wir ſie oft nicht gewahr werden, und daß die Vernunft, wenn ſie zur Empfindung wieder zurück kehrt, alle Mühe hat, die Urſache davon einzuſehen. Daher kömmt es vielleicht, das der Streit über den Vorzug der Alten vor den Neuern ſo ſchwer zu entſcheiden iſt. Der Geſchmack ſoll davon urtheilen, und vor ſeinem Richterſtule empfindet man mehr, als man beweiſt.

II.

Der Gegenſtand des Geſchmacks kann kein anderer ſeyn, als die Natur ſelbſt.

Beweiſe aus Vernunftſchlüſſen.

Unſre Seele iſt gemacht, das Wahre zu erkennen und das Gute zu lieben. Und da ſich zwiſchen ihr und dieſen Gegenſtänden ein natürliches Verhältniß befindet: ſo kann ſie den Eindrücken derſelben nicht widerſtehen. Sie erwacht alſobald und geräth in Bewegung. Ein geometriſcher Satz, der einmal wohl begriffen iſt, zieht unſern Beyfall unausbleiblich

nach

nach ſich. Eben ſo geht es in Sachen des Geſchmacks. Unſer Herz führt uns, wohin es will, faſt ohne unſer Zuthun, und nichts kömmt uns leichter an, als etwas zu lieben, das liebenswürdig gemacht iſt.

Dieſer ſo ſtarke und tiefeingepflanzte Hang beweiſt deutlich, daß unſre Erkenntniß und unſer Geſchmack weder vom Zufalle, noch vom Eigenſinne abhangen. Alles iſt durch unveränderliche Geſetze geordnet. Jede Kraft unſerer Seele hat ihr vorgeſtecktes Ziel, nach welchem ſie ſtreben muß, wenn ſie ihre Beſtimmung erfüllen ſoll.

Der Geſchmack, der in den Künſten herrſcht, iſt kein ſelbſtgemachter Geſchmack. Er iſt ein Theil von uns ſelber, der mit uns geboren iſt, und deſſen Amt es iſt, uns zu allem, was gut iſt, geneigt zu machen. Die Erkenntniß geht vor ihm her; ſie iſt die Fackel, die ihm leuchtet. Allein was würde uns die Erkenntniß helfen, wenn uns der Genuß gleichgültig wäre? Die Natur war allzuweiſe, als daß ſie dieſe beiden Stücke hätte trennen ſollen. Indem ſie uns das Vermögen der Erkenntniß gab: ſo konnte ſie uns auch das Vermögen nicht verſagen, das Verhältniß zwiſchen der erkannten Sache und unſerm eigenen Nutzen zu empfinden, und durch

ſolche

ſolche Empfindung dazu hingezogen zu werden. Und dieſe Empfindung nennt man den natürlichen Geſchmack, weil wir ihn von der Natur zum Geſchenke bekommen haben. Aber warum hat ſie uns damit beſchenkt? Sollten wir etwan über ſolche Künſte urtheilen, die nicht von ihr gemacht worden ſind? Nein, wir ſollten urtheilen, was die natürlichen Dinge für eine Beziehung auf unſer Vergnügen und auf unſere Bedürfniſſe haben.

Als hierauf der menſchliche Fleiß die ſchönen Künſte, nach dem Muſter der Natur, erfunden hatte, dieſe Künſte aber das Vergnügen und die Ergetzung, eine zweyte Gattung von Bedürfniſſen unſers Lebens, zum Zwecke hatten: ſo ſchien die Aehnlichkeit zwiſchen den Künſten und der Natur und ihr gleichförmiger Endzweck es zu erfodern, daß der Geſchmack an der Natur auch der Richter über die Künſte würde: und er ward es. Man erkannte ihn einmüthig dafür. Die Künſte wurden ſeine neuen Unterthanen, die ſich willig unter ſeine Bothmäßigkeit begaben, ohne ihn zu verbinden, um ihrentwillen die geringſte Aenderung in ſeinen Geſetzen zu treffen. Der Geſchmack blieb beſtändig eben derſelbe: und er verſprach den Künſten unter keiner andern Bedingung ſeinen

Beyfall,

Beyfall, als wofern ſie einen eben ſo ſchönen Eindruck auf ihn machen würden, als die Natur ſelbſt. Und die gröſſeſten Meiſterſtücke der Kunſt konnten ihn niemals anders, als um dieſen Preis, erhalten.

Noch mehr. Da die Einbildungskraft der Menſchen das Vermögen beſitzt, ſich ſelbſt nach ihrer eigenen Art Weſen zu erſchaffen, und dieſe Weſen vollkommener ſeyn können, als ſie in der wirklichen Natur ſind: ſo hat der Geſchmack aus einer vorzüglichen Liebe, die er auf die Künſte warf, ſeinen Sitz unter ihnen aufgeſchlagen, um hier mit größeret Macht und Würde zu regieren. Indem er nun die Künſte verbeſſerte und erhöhete, verbeſſerte und erhöhete er ſich ſelbſt, und wurde, ohne daß er aufgehört hätte natürlich zu ſeyn, weit feiner, weit zärtlicher und vollkommener, als er in der Natur geweſen war.

Aber dieſe Vollkommenheit hat in ſeinem Weſen nichts geändert. Er iſt noch allemal eben derſelbe, der er vorhin war, unabhängig von allem Willkühr und Eigendünkel. Sein Gegenſtand iſt das Gute. Es mag ihm ſolches die Natur, oder die Kunſt darbieten, das gilt ihm gleich viel, wenn er es nur genießt: das iſt ſein einziges Geſchäffte. Nimmt er

das

das falſche Gut für das wahre Gut: ſo haben ihn Unwiſſenheit oder Vorurtheil verführt; und alsdann hätte die Vernunft ihm zu Hülfe kommen und ihn wieder zurechte weiſen ſollen.

Wenn die Menſchen aufmerkſam genug wären, dieſen natürlichen Geſchmack bey ſich ſelber in Zeiten zu entdecken, und ſich hiernächſt die Mühe geben wollten, ihn durch Nachdenken, durch Erfahrung, durch Vergleichung zu erweitern, zu entwickeln, zu ſchärfen: ſo würden ſie eine untriegliche und unveränderliche Regel haben, nach welcher ſie von allen Künſten urtheilen könnten. Aber weil die meiſten hieran nicht ehe gedenken, als bis ſie ſchon mit Vorurtheilen angefüllt ſind: ſo können ſie in ſolcher Verwirrung die Stimme der Natur nicht mehr unterſcheiden. Sie nehmen den falſchen Geſchmack für den wahren an, und legen ihm ſeinen Namen bey, und er verwaltet unter dieſem Titel ungeſtraft das Amt deſſelben. Doch man ſehe nur, wie ſtark die Natur iſt. Findet ſich jemand von gereinigtem Geſchmacke, der ſich dem allgemeinen Irrthume widerſetzt: ſo gelingt es ihm ſehr oft, den natürlichen Geſchmack wieder in ſeine alten Rechte einzuſetzen.

Man ſieht dieſes zu allen Zeiten. Das Volk giebt der Einrede eines kleinen Haufens

Gehör, und kömmt von ſeiner vorgefaßten Meynung zurück. Hat das Anſehen der Menſchen dieſe Veränderung gewirkt, oder hat es die Stimme der Natur gethan? Faſt aller Menſchen Herz iſt auf gleiche Weiſe geſtimmt. Diejenigen, die den Menſchen von der Seite ſeines Herzens geſchildert haben, die haben ſich ſelbſt geſchildert, und man hat ihnen Beyfall gegeben, weil ein jeder in dieſem Bilde ſich ſelbſt erkannt hat. Ein Menſch von gereinigtem Geſchmacke gebe nur allemal Acht auf den Eindruck, den ein Werk der Kunſt auf ihn macht; er habe nur ein deutliches Gefühl davon, und nach dieſem Gefühle thue er den Ausſpruch: gewiß, die übrigen Menſchem werden ſeinem Urtheile beytreten. Sie haben eben dieſelbe Empfindung, die er hat; iſt ſie nicht gleich ſtark, ſo iſt ſie doch von gleicher Art: und wie auch das Vorurtheil und der ſchlechte Geſchmack beſchaffen ſeyn mögen, ſo werden ſie ſich doch endlich unterwerfen und insgeheim der Natur huldigen.

Beweiſe aus der Hiſtorie des Geſchmacks.

Der Geſchmack in den Künſten hat ſeinen Anfang, ſeinen Fortgang, ſeine Revolutionen

in

in der Welt gehabt, und die ganze Geſchichte deſſelben, vom Anfange bis zum Ende, lehret uns, was er ſey und worauf er beruhe.

Es gab eine Zeit, ſagen die Geſchichtſchreiber deſſelben, wo die Menſchen, mit der Erhaltung oder Vertheidigung ihres Lebens beſchäfftiget, nichts als Ackersleute oder Soldaten waren. Ohne Geſetze, ohne Eintracht, ohne Sitten waren ihre Geſellſchaften nichts anders, als Rotten. In dieſen Zeiten der Unruhe und der Finſterniß ſind die ſchönen Künſte gewiß nicht entſtanden. Man ſieht es ihnen an, daß ſie Kinder des Friedens und des Ueberfluſſes ſind.

Da man müde war, einander wechſelsweiſe Schaden zu thun, und durch die traurige Erfahrung gelernet hatte, daß allein Tugend und Gerechtigkeit die Menſchen glücklich machen können, und man nunmehro des Schutzes der Geſetze zu genießen anfieng: ſo nahm die Freude alsbald die Sinnen ein. Man überließ ſich den Vergnügungen, die in dem Gefolge der Unſchuld einhergehn. Der Geſang und der Tanz waren die erſten Ausdrücke dieſer Empfindung; und hierauf brachten Muße, Bedürfniß, Gelegenheit und Zufall die Menſchen auf die Erfin-

dung der übrigen Künſte, und bahneten ihnen den Weg dazu.

Als die Völker durch die Geſellſchaft ein wenig feiner gemacht waren, und einſahen, daß ihr Geiſt ihnen einen größern Werth gäbe, als ihr Leib: ſo fand ſich ohne Zweifel ein bewundernswürdiger Menſch von einem außerordentlichen Naturelle, der die Augen auf die Natur warf. Er erſtaunte über die prächtige und mit einer unendlichen Mannichfaltigkeit verbundene Ordnung, über die richtigen Verhältniſſe der Mittel zu ihrem Endzwecke, der Theile zum Ganzen, der Urſachen zu den Wirkungen. Er empfand, daß die Natur einfach in ihren Anſtalten ſey, aber ohne Monotonie, reich in ihrem Schmucke, aber unaffektirt, regelmäßig in ihren Riſſen, fruchtbar in ihren Erfindungen, aber ohne ſich ſelbſt in ihren Zurüſtungen und Regeln zu verwirren. Er empfand dieſes vielleicht undeutlich, aber dieſe Empfindung war hinreichend, ihn auf einen Weg zu bringen, von welchem er zu andern Erkenntniſſen übergehen konnte.

Nachdem er die Natur betrachtet hatte, warf er die Augen auf ſich ſelbſt. Er bemerkte alsbald, daß er eine angeborne Neigung zu dergleichen Verhältniſſen habe, daß er davon auf

die

die angenehmſte Weiſe gerührt werde; er begriff, daß Ordnung, Mannichfaltigkeit, Ebenmaß, die uns in den Werken der Natur ſo herrlich vorgezeichnet ſind, uns nicht allein zu der Erkenntniß eines höchſten Verſtandes erheben müßten, ſondern daß ſie auch als Vorſchriften unſers Lebens angeſehen und zum Vortheile der menſchlichen Geſellſchaft angewandt werden könnten.

Damals wurden eigentlich die Künſte von der Natur geboren. Bis dahin hatten die Elemente dazu in ihrem Schooße zerſtreuet und verwirrt gelegen, gleich als in einem Chaos. Man hatte ſie nicht erkannt, ſondern nur errathen, oder nur durch einen gewiſſen Jnſtinkt erkannt. Nunmehr fieng man an, einige Grundſätze davon einzuſehen. Man machte Verſuche, die zwar auf bloße Entwürfe und Schattenriſſe hinausliefen; allein das war ſchon viel: es war keine leichte Sache, dasjenige zu finden, wovon man ſich keine deutliche Vorſtellung machen konnte, ſelbſt indem man es ſuchte. Wer hätte es ſich wohl einbilden ſollen, daß aus dem Schatten eines Körpers, den man mit einer bloßen Linie umzog, ein apelliſches Gemälde werden könnte; daß einige unbuchſtäbliche Töne die Muſik erzeugen würden, ſo wie ſie jetzt

iſt? Der Abſtand iſt unendlich. Wie viel vergebliche Wege mußten nicht unſere Väter gehen, wie viel Wege, die ihrem Ziele gerade entgegen ſtunden? Wie viel unglückliche Bemühungen, fruchtloſe Unterſuchungen, fehlgeſchlagene Experimente! Wir haben den Genuß von ihrer Arbeit, und ſie haben von uns Verachtung, anſtatt des Danks.

Die Künſte waren bey ihrer Geburt, was die Menſchen ſind. Sie hatten eine Art von Erziehung nöthig, um ausgebildet zu werden. Sie kamen erſt aus der Barbarey hervor. Es waren Nachahmungen, das iſt gewiß, aber rohe Nachahmungen, und Nachahmungen einer Natur, die ſelbſt roh war. Die ganze Kunſt beſtand darinn, daß man ſchilderte, was man ſah und was man fühlte. Man wußte keine Wahl anzuſtellen; Verwirrung herrſchte in der Anlage, Unregelmäßigkeit oder allzugroße Gleichförmigkeit in den Theilen; Verſchwendung, Plumpheit oder Spielwerk in den Zierrathen. Es waren vielmehr Baumaterialien, als ſelbſt Gebäude.

Die Griechen, begabt mit einem glücklichen Naturell, fanden endlich die wahren und weſentlichen Schönheiten der Natur. Sie ſahen ein, daß es nicht genug ſey, die Dinge nachzu-

ahmen,

ahmen, ſondern daß man unter den Dingen wählen müſſe. Vor ihrer Zeit waren die Werke der Kunſt blos ihrer ungeheuern Maſſe wegen, oder auch wegen der ungeheuern Unternehmung ſelbſt merkwürdig geweſen. Es waren Werke der Titanen. Die Griechen, erleuchteter als jene, empfanden, daß es weit ſchöner wäre, den Geiſt zu vergnügen, als die Augen zu blenden. Sie urtheilten, daß Einheit, Mannichfaltigkeit, Ebenmaß der Grund aller Künſte ſeyn müßten; und kraft dieſes ſo ſchönen, ſo richtigen und den Geſetzen des Geſchmacks und der Empfindung ſo gemäßen Grundſatzes ſah man, wie bey ihnen die flache Leinewand die Erhöhungen und die Farben der Natur annahm, und Helfenbein und Marmor ſich unter dem Meißel beſeeleten. Bald brachte die Muſik, die Poeſie, die Beredſamkeit, die Baukunſt Wunderwerke hervor. Und als die Idee der höchſten Vollkommenheit für eine jede Kunſt in dieſem ſchönen Jahrhunderte einmal feſtgeſetzt war: ſo bekam man faſt auf einmal in allen Arten Meiſterſtücke, welch ein der Folge der Zeit allen geſitteten Nationen zu Muſtern dieneten. Dieſes war der Künſte erſter Triumph.

Rom ward Athens Schülerinn. Es ſah Griechenlands Wunder und ahmete ſie nach. Bald ward es eben ſo berühmt durch Werke des

Geſchmacks, als es durch Waffen furchtbar geweſen war. Alle Völker gaben ihm Beyfall. Und dieſer Beyfall zeigte, daß die Griechen vortreffliche Muſter geweſen ſeyn mußten, und daß ihre Regeln aus keiner andern Quelle, als aus der Natur, geſchöpft ſeyn konnten.

Die Welt erfuhr gewaltſame Zerrüttungen. Europa ward von Barbarn überſchwemmt; die Künſte und Wiſſenſchaften wurden mit in den Untergang gezogen. Nur eine ſchwache Dämmerung blieb zurück, die aber von Zeit zu Zeit Stralen genug von ſich warf, woraus man ſehen konnte, daß ihr nur eine günſtige Gelegenheit fehle, um wieder in volle Flammen auszubrechen. Dieſe Gelegenheit zeigte ſich. Verbannt aus Konſtantinopel flüchteten die Künſte nach Italien. Allda rief man die Schatten des Horaz, des Virgils, des Cicero wieder ans Licht. Man ſtieg bis in die Gräber hinab, die der Malerey und der Bildhauerkunſt zu Freyſtätten gedienet hatten. Alsbald erſchien das Alterthum mit allen Annehmlichkeiten der Jugend. Es gewann aller Herzen. Man erkannte die Natur. Man durchblätterte nunmehr die Alten: hier fand man Regeln feſtgeſetzt, Lehren vorgeſchrieben, Beyſpiele gegeben. Das Alterthum ward für uns das, was die

Natur für die Alten geweſen war. Man ſah, wie die Italiäniſchen und Franzöſiſchen Künſtler, die nicht unterlaſſen hatten zu arbeiten, obgleich in der Finſterniß, man ſah, wie ſie ihre Werke nach dieſen großen Muſtern umſchufen. Sie ſchnitten das Ueberflüßige ab, ſie fülleten das Leere aus, ſie ſetzten die Dinge an einen andern Ort; ſie zeichneten, ſie miſchten Farben, ſie malten mit Verſtande. Der gute Geſchmack ward nach und nach wieder hergeſtellt: alle Tage entdeckte man neue Grade der Vollkommenheit: (denn es war damals leicht, neu zu ſeyn, ohne daß man aufhören durfte, natürlich zu ſeyn). Die öffentliche Bewunderung vervielfältigte die Talente, die Nacheiferung beſeelte ſie. Die ſchönen Werke kündigten ſich aller Orten an, in Italien, in Frankreich, in Engelland. Endlich iſt der Geſchmack auf diejenige Höhe geſtiegen, worauf ihn dieſe Nationen bringen konnten. Iſt es ein unvermeidliches Verhängniß in der Welt, dahin wieder herunter zu ſteigen, wo man hergekommen iſt?

Wenn dieſes geſchehen ſoll, ſo wird man wenigſtens einen andern Weg nehmen. Die Künſte haben ſich dadurch gebildet und vollkommen gemacht, daß ſie ſich der Natur genähert

haben: ſie werden ſich dadurch wieder verſchlimmern, daß ſie die Natur übertreffen wollen. Wenn die Werke eine Zeitlang ein ſolches Maaß von Würze gehabt haben, als zu ihrer Vollkommenheit erfodert wird: ſo macht die lange Gewohnheit, daß man endlich den Geſchmack daran verliert und ſeine Zuflucht zu allerley kleinen Künſten nimmt, die ihn wieder reizen und herſtellen ſollen. Man überladet die Natur, man ſchmückt und putzt ſie, nach dem Eigendünkel einer falſchen Zärtlichkeit; man liebt wunderbar verflochtene Gedanken, eine geheimnißreiche Sprache, zugeſpitzte Einfälle, mit einem Worte, eine affektirte Schreibart: einen der Plumpheit entgegen geſetzten Fehler, von dem man weit ſchwerer zurückkömmt, als von der Plumpheit ſelber. Auf ſolche Art entfernen ſich die ſchönen Künſte von der Natur und eilen zu ihrem Untergange.

Den Anfang zum Verfalle haben allemal die Leute gemacht, welche man witzige Köpfe nennt. Sie haben den Künſten mehr Schaden gethan, als die Gothen, die nur vollführten, was ein Plinius, ein Seneka und ihre Nachahmer angefangen hatten. Frankreich und Engelland haben den höchſten Gipfel erreicht; werden ſie ſich vor dem Rückfalle verwahren? Das Beyſpiel

des

des Witzes iſt blendend, und deſto anſteckender, je leichter es vielleicht nachzuahmen iſt.

III.

Die Geſetze des Geſchmacks haben die Nachahmung der ſchönen Natur zum Gegenſtande.

Aus dem vorhergehenden erhellet, daß der Geſchmack, eben ſo wie das Naturell, eine Kraft der Seele iſt, deren rechtmäßiger Gegenſtand kein anderer ſeyn kann, als die Natur ſelbſt, oder alles, was der Natur ähnlich iſt. Nunmehr wollen wir ihm mitten unter die Künſte nachfolgen, und ſehen, was für Geſetze er ihnen vorſchreibt.

Erſtes Grundgeſetz des Geſchmacks:

Man muß die ſchöne Natur nachahmen.

Der Geſchmack iſt die Stimme der Eigenliebe. Er ſoll genießen, das iſt ſeine Beſtimmung: und daher iſt er nach allem begierig, was ihm angenehme Empfindungen verſchaffen kann. Nun aber ſchmeichelt uns nichts ſo ſehr, als was uns eine größere Vollkommenheit ver-

ſchafft oder ſie uns hoffen läßt: folglich iſt unſer Geſchmack nie zufriedener, als wenn man uns die Gegenſtände in einem Grade der Vollkommenheit vorſtellt, der zu unſern Begriffen etwas hinzuthut, der uns neue oder ſtärkere Eindrücke zu verſprechen ſcheint: Eindrücke, die fähig ſind, unſer Herz aus der Fühlloſigkeit zu reißen, worinn es die allzugewohnten Gegenſtände laſſen.

Daher haben die ſchönen Künſte ſo viel Reiz, ſo viel Anmuth. Welch ein Unterſchied zwiſchen der Rührung, die eine gemeine Hiſtorie verurſacht, die uns nur unvollkommene oder alltägliche Beyſpiele ſehen läßt; und zwiſchen der Entzückung, in welche uns die Poeſie verſetzt, wenn ſie uns in ſolche bezauberte Gegenden führt, wo wir die herrlichſten Schattenbilder der Phantaſie gewiſſermaßen wirklich gemacht finden! Die Hiſtorie läßt uns in einer Art von Sklaverey ſeufzen, und in der Poeſie genießt unſere Seele ihrer Freyheit, und gefällt ſich ſelbſt in ihrer eigenen Gröſſe. *)

Aus

*) Cum res geſtae et euentus, qui verae hiſtoriae ſubiiciuntur, non ſint eius amplitudinis, in qua anima humana ſibi ſatisfaciat: praeſto eſt poëſis, quae facta magis heroica confingat… Cum hiſtoria vera, obuia rerum ſatietate et ſimilitudine, animae humanae faſtidio ſit, reficit eam poëſis, inexpectata et varia et viciſſitudinum plena canens. BACONUS *de augm. ſcient. Lib. 2. Cap. 13.*

Aus dieſem Grundſatze folgt nicht allein, daß der Geſchmack die ſchöne Natur erfodert; ſondern auch, daß für unſern Geſchmack die ſchöne Natur diejenige iſt, die 1) die meiſte Beziehung auf unſere eigene Vollkommenheit, auf unſern eigenen Nutzen hat. 2) Diejenige, die zu gleicher Zeit die vollkommenſte an ſich ſelber iſt. Ich folge dieſer Ordnung, weil hierinn der Geſchmack ſelbſt unſer Wegweiſer iſt. Id generatim pulchrum eſt, quod tum ipſius naturae, tum noſtrae conuenit. *)

Laßt uns einmal annehmen, es wären noch keine Regeln vorhanden, und der philoſophiſche Künſtler müßte ſie allererſt entdecken und feſtſetzen. Sein Anfang wird ein deutlicher und beſtimm-

*) *Auctor diſſert. de vera et falſa pulchritudine:* in delect. epigr.

Wir ſagen, daß die ſchönen Künſte die Nachahmung der Natur zum Gegenſtande haben, und nicht, daß die Nachahmung die Urſache des Vergnügens iſt, welches uns die Künſte und Wiſſenſchaften gewähren: zwey Sätze, die ganz verſchieden ſind. Nun aber iſt die ſchöne Natur alles, was an ſich ſelbſt ſo vollkommen und für uns ſo intereſſant iſt, wie möglich. Was man noch mehr hierüber ſagen kann, iſt nichts, als eine Entwickelung eben dieſes Grundſatzes, bey welchem alle Fragen ein Ende haben. Bedarf es ſo vieler Unterſuchungen, die ſchöne Natur zu erkennen? Man darf ſie ja nur ſehn. Giebt uns die Definition des Guten auch den Geſchmack daran? Und kann man ohne dieſen Geſchmack richtige Begriffe davon haben?

beſtimmter Begriff von demjenigen ſeyn, wovon er Regeln geben will. Laßt uns noch annehmen, daß ſein Begriff mit der Definition übereinkomme, die wir von den Künſten gegeben haben: Die Künſte ſind Nachahmungen der ſchönen Natur. Er wird ſich nunmehr fragen: Was iſt der Endzweck dieſer Nachahmung? Er wird leicht empfinden, daß der Endzweck iſt, zu gefallen, zu bewegen, zu rühren; mit einem Worte, das Vergnügen. Er weiß alſo, wo er ausgeht, er weiß, wo er hingeht: nun kann er leicht wiſſen, welchen Weg er nehmen muß.

Ehe er ſeine Geſetze giebt, wird er lange Zeit Beobachtungen anſtellen. Auf der einen Seite wird er alles unterſuchen, was in der phyſikaliſchen und moraliſchen Welt vorgeht: die Bewegungen des Leibes und der Seele, ihre Arten, ihre Grade, ihre Veränderungen nach Beſchaffenheit des Alters und der Lebensumſtände. Auf der andern Seite wird er auf den Eindruck Acht geben, den die Gegenſtände auf ihn ſelbſt machen. Er wird genau bemerken, was ihm Vergnügen oder Mißvergnügen macht, was ihm deſſen mehr oder weniger macht, und endlich, wie und warum dieſer angenehme oder

unan-

unangenehme Eindruck bis auf ihn fortgepflanzet worden iſt.

Er ſieht in der Natur lebendige, er ſieht auch lebloſe Weſen. Unter den lebendigen ſieht er einige, die denken, andere, die nicht denken. Bey denen, welche denken, ſieht er einige Wirkungen, die mehr Fähigkeit und Würde anzeigen, die eine höhere Einrichtung und Ordnung verrathen.

In ſich ſelbſt bemerkt er, daß, je näher ihm die Gegenſtände kommen, je mehr er davon gerührt wird, und je weiter ſie von ihm entfernt ſind, je gleichgültiger ſie ihm werden. Er beobachtet, daß ein umgeworfener junger Baum ihn mehr intereſſirt, als ein abgeriſſenes Felſenſtück; der Tod eines unſchuldigen und getreuen Thieres mehr, als der Fall eines Baums: und ſo findet er, je weiter er fortgeht, daß ſein Intereſſe allemal zunimmt, und zwar nach dem Maaße der Verwandtſchaft, die der Gegenſtand, den er ſieht, mit dem Zuſtande hat, in welchem er ſich ſelbſt befindet.

Aus dieſer erſten Erfahrung ſchließt unſer Geſetzgeber, daß an denen Gegenſtänden, die uns die Künſte darſtellen, dieſes die vornehmſte Eigenſchaft ſeyn müſſe: daß ſie intereſſant ſeyn; das heißt, daß ſie eine geheime Beziehung auf

uns ſelbſt haben. Die Eigenliebe iſt die Triebfeder von allen Bewegungen des menſchlichen Herzens. Alſo kann für uns nichts rührenders gefunden werden, als ein gutes Gemälde von den Leidenſchaften und Handlungen der Menſchen; denn dieſes ſind gleichſam die Spiegel, worinn wir die unſrigen, mehr oder weniger, getroffen erblicken.

Der Beobachter bemerkt ferner, daß alles, was ſeinen Verſtand und ſein Herz beſchäfftiget und in Bewegung ſetzt, alles, was die Sphäre ſeiner Erkenntniſſe und Empfindungen erweitert, einen beſondern Reiz für ihn habe. Er ſchließt daraus, daß es nicht genug für die Künſte ſey, wenn der gewählte Gegenſtand intereſſant iſt, ſondern daß er noch alle Vollkommenheit haben müſſe, deren er fähig iſt: und dieſes um ſo viel mehr, weil eben dieſe Vollkommenheit Eigenſchaften in ſich ſchließt, die der Natur unſerer Seele und ihren Bedürfniſſen gemäß ſind.

Unſere Seele iſt aus Stärke und Schwäche zuſammengeſetzt. Sie will ſich erheben, ſie will gröſſer werden, aber ſie will es mit guter Bequemlichkeit thun. Man ſoll ſie beſchäfftigen, aber nicht allzuſehr beſchäfftigen. Und dieſen doppelten Vortheil zieht ſie aus der Voll-

kommenheit ſolcher Gegenſtände, als ihr von den Künſten vorgeſtellet werden.

Sie findet daſelbſt beym erſten Anblicke die Mannichfaltigkeit, das heißt, ſie findet auf einmal viele und verſchiedene Theile, die wohl geſtellt ſind, ſich ſtufenweiſe erheben, merklich gegen einander abſtechen. (Wir haben hier nicht nöthig, der Welt den Reiz der Mannichfaltigkeit zu beweiſen.) Der Verſtand wird durch den Eindruck in Bewegung geſetzt, den ſo verſchiedene Theile auf ihn machen, die ihn alle insgeſamt und ein jeder ins beſondere rühren, und die auf dieſe Weiſe ſeine Empfindungen und ſeine Begriffe vermehren.

Es iſt aber nicht genug, ſie zu vermehren, ſie müſſen auch erhöhet und erweitert werden. Daher iſt die Kunſt verbunden, einem jeden dieſer verſchiedenen Theile ſo viel Stärke und Anmuth zu geben, daß ſie dadurch ſonderbar werden und einen Schein der Neuheit erhalten. *) Alles, was gemein iſt, das iſt mehrentheils mittelmäßig. Alles, was vortrefflich iſt, das iſt ſelten, ſonderbar und oftmals neu. Folglich ſind die Mannichfaltigkeit und die Vortrefflichkeit der

*) Obgleich nichts gefällt, als was natürlich iſt, ſagt La Mothe: ſo folgt doch daraus nicht, daß alles, was natürlich iſt, auch gefallen müſſe.

der Theile die beiden Triebfedern, die unſere Seele bewegen und ihr dasjenige Vergnügen verſchaffen, welches allemal die Bewegung und die Wirkſamkeit begleitet. Könnte wohl ein Zuſtand entzückender ſeyn, als der Zuſtand eines Menſchen, der auf einmal die lebhafteſten Eindrücke der Malerey, der Muſik, des Tanzes und der Dichtkunſt fühlete, die ſich alle vereiniget hätten, ihm ein Vergnügen zu machen?

Ein ſolcher Zuſtand, der ſehr angenehm ſeyn würde, weil er auf einmal alle unſere Sinnen und alle Kräfte unſerer Seele beſchäfftigte, würde unangenehm werden, wenn er ſie allzuſehr beſchäfftigen wollte. Man muß unſerer Schwachheit ſchonen. Die Menge der Theile ermüdet uns, wenn ſie nicht durch die Harmonie unter einander verbunden, und ſo geſtellt ſind, daß ſie alle in Einen gemeinſchaftlichen Vereinigungspunkt zuſammen laufen. Nichts iſt gebundener, als die Kunſt, ſo bald ſie den erſten Schritt gethan hat. Ein Maler, der die Farbe und die Stellung eines Kopfes gewählt hat, ſieht ſchon, wenn er ein Raphael, oder ein Rubens iſt, die Farben und die Falten des Gewandes, die er auf den übrigen Theil des Leibes werfen muß. Der erſte Kenner, der den berühmten Römiſchen Torſo ſah, erkannte in ihm einen

ſpin=

ſpinnenden Herkules *). In der Muſik iſt der erſte Ton die Regel aller übrigen; und ob man ihn gleich bisweilen zu verlieren ſcheint: ſo merkt doch ein kunſtverſtändiges Ohr ſehr leicht den verborgenen Faden, durch den man mit ihm zuſammen hängt. Ein Pindariſcher Sprung **) wird ein raſender Unſinn, ſo bald man den Ort aus dem Geſichte verliert, woher man gekommen iſt, oder das Ziel, wohin man gehen muß.

Die Einheit und die Mannichfaltigkeit bringen die Symmetrie und die Proportion hervor: zwo Eigenſchaften, die eine Verſchiedenheit der Theile und zugleich eine gewiſſe Gemeinſchaft und Gleichförmigkeit mit einander voraus ſetzen. Die Symmetrie theilt, ſo zu ſagen, ein Ding in

*) Ein neuerer Kenner der Altenthümer hält dieſen Torſo, dieſe verſtümmelte Figur, für einen ruhenden Herkules, und nimmt dem Halbgotte die Spindel wieder ab, die ihn verunehret hatte.

**) Ein Sprung iſt, wenn man plötzlich von einem Gegenſtande auf einen andern fällt, der gänzlich davon abgeſondert zu ſeyn ſcheint. Beide Gegenſtände waren im Geiſte durch Begriffe verbunden, die man vermittelnde Begriffe nennen könnte. Weil aber dieſe Begriffe nicht wichtig genug und überdem leicht zu ergänzen ſchienen: ſo hat ſie der Poet ausgelaſſen, und hat den Gegenſtand, der mit ihnen verknüpft war, ſo gleich, ohne Vorbereitung, ergriffen: welches eine Art von Lücke übrig läßt, die man einen Sprung nennt.

in zwey Stücke, ſetzt die einzelnen Theile in die Mitte und die wiederholten auf beide Seiten; woraus denn eine Art von Gleichgewicht entſteht, die dem Dinge Ordnung, Leichtigkeit und Anmuth ertheilt. Die Proportion geht noch weiter, ſie läßt ſich in eine umſtändliche Unterſuchung dieſer Theile ein, die ſie zuerſt unter einander und hernach mit dem Ganzen vergleicht und uns aus einem einzigen Geſichtspunkte Einheit, Mannichfaltigkeit und eine angenehme Zuſammenſtimmung dieſer beiden Eigenſchaften ſehen läßt. So weit erſtreckt ſich das Geſetz des Geſchmackes in Abſicht auf die Wahl und Anordnung der Theile eines Gegenſtandes.

Hieraus ſehen wir, daß die ſchöne Natur, ſo wie ſie durch die Künſte ausgedrückt werden muß, alle Eigenſchaften des Schönen und des Guten in ſich ſchließt. Sie muß unſerm Verſtande ſchmeicheln, dadurch daß ſie uns Gegenſtände darſtellt, die an ſich ſelbſt vollkommen ſind und die unſere Begriffe erweitern und vollkommener machen: dieß iſt das Schöne. Sie muß unſerm Herzen ſchmeicheln, dadurch daß ſie uns an eben dieſen Gegenſtänden Vortheile entdecken läßt, die uns werth ſind, die ſich auf die Erhaltung und Vollkommenheit unſeres Weſens beziehn, die uns unſer eigenes Da-

ſeyn

ſeyn auf eine angenehme Weiſe fühlen laſſen: dieß iſt das Gute, welches, wenn es ſich bey einem vorgeſtellten Gegenſtande mit dem Schönen vereiniget, ihm alle Eigenſchaften mittheilt, die er nöthig hat, um beides unſer Herz und unſern Verſtand zu beſchäfftigen und vollkommener zu machen.

Es ſcheint mir unnötbig zu ſeyn, mich hier in eine noch tiefere Unterſuchung über das Weſen des Schönen und des Guten einzulaſſen, und zu zeigen, daß die Schönheit in dem Verhältniſſe der Mittel zu ihrem Endzwecke beſtehe; daß ein ſchöner Körper derjenige ſey, deſſen Gliedmaßen eine ſo richtige Bildung und Stellung haben, als nöthig iſt, um alle Bewegungen, die er machen ſoll, bequem auszurichten; und daß die Annehmlichkeit dieſer Bewegungen darinn beſtehe, wenn ſie eben ſo genau als leicht ausgeführt werden können. Dieſe Fragen gehören nicht zu meinem Vorhaben. Es iſt mir genug, daß ich den wahren Gegenſtand der Künſte bemerkt habe, daß ich gewieſen habe, wie er zu allen Zeiten eben derſelbe geweſen und von allen geſitteten Menſchen durch die Stimme der Empfindung erkannt worden ſey, die in dieſem Stücke weit geſchwinder und ſicherer geht, als die allerſubtilſte Metaphy-

ſik. Homer, Virgil, Terenz, Raphael, Corneille, Le-Brun, Racine, ſind, ohngeachtet der Verſchiedenheit der Zeit, des Geſchmacks, des Geiſtes, der Regierungsart, der Himmelsgegend, der Sitten, der Sprachen, alle in dieſem weſentlichen Stücke übereingekommen, die Natur zu wählen und zu malen. Der eine hat ſie ſtark, der andere angenehm gemalt; einige haben die Annehmlichkeit mit der Stärke verbunden; alle aber haben einerley Vorſatz gehabt, nehmlich Dinge vorzuſtellen, die an ſich ſelbſt vollkommen und für die Menſchen, denen ſie gezeigt werden ſollten, intereſſant wären. Dieſe Vollkommenheit beſtand allemal in der Mannichfaltigkeit, Vortrefflichkeit, Proportion, Symmetrie der Theile, die in dem Werke der Kunſt eben ſo natürlich verbunden waren, als ſie in einem natürlichen Ganzen ſind. Und das Intereſſe beſtand darinn, den Menſchen Dinge zu zeigen, die einen geheimen Einfluß auf ihr Weſen hatten, entweder es zu erhöhen, zu ſtärken, für ſeine Erhaltung zu ſorgen, oder es zu verringern, zu ſchwächen und in Gefahr zu bringen. Denn beide Arten ſind für die Menſchen gleich intereſſant, und vielleicht iſt es die zweyte noch mehr, als die erſte: wovon wir die Urſache alſobald ſehen werden.

werden. Wenn dieſer allgemeine und weſentliche Stoff der Künſte in verſchiedene Geſtalten eingekleidet worden iſt, nach der Verſchiedenheit der Zeiten und der Völker, die allemal ihre eingeführten Anſtändigkeiten, ihre Vorurtheile, ihre Moden und ihren Eigenſinn haben: ſo hat dieſe Verſchiedenheit nur das Zufällige und niemals den Grund der Sache betroffen. Sie hat die Natur in den Künſten eben ſo wenig verändert, als ſie die Natur der Dinge ſelbſt verändern konnte.

Zweytes Grundgeſetz des Geſchmacks:

Man muß die ſchöne Natur gut nachahmen.

Dieſes Geſetz beruhet mit dem erſten auf einerley Grunde. Die Künſte ahmen die ſchöne Natur zu unſerm Vergnügen nach, indem ſie uns in eine vollkommenere Sphäre verſetzen, als die iſt, worinn wir uns befinden. Wenn aber dieſe Nachahmung unvollkommen iſt: ſo wird das Vergnügen nothwendig mit Mißvergnügen vermiſcht. Man will uns das Vortreffliche, das Vollkommene zeigen: allein man verfehlt es, und macht uns gewiſſermaßen unglücklich. Ich war auf dem Wege, einen ſchö-

nen Traum zu haben, ein Paar übel ausgedrückte Züge wecken mich auf und verderben mir meine Freude.

Soll die Nachahmung ſo vollkommen ſeyn, als möglich iſt: ſo muß ſie zwo Eigenſchaften haben: Genauigkeit und Freyheit. Die eine macht die Nachahmung regelmäßig, und die andere belebt ſie.

Kraft unſeres erſten Geſetzes nehmen wir als ausgemacht an, daß die Muſter wohl gewählt, wohl zuſammen geſetzt und in Gedanken genau entworfen ſind. Iſt der Künſtler einmal ſo weit gekommen: ſo iſt die Genauigkeit des Pinſels bloß etwas mechaniſches. Die Gegenſtände laſſen ſich nicht einmal gut entwerfen, wenn ſie nicht ſchon in Gedanken mit den Farben bekleidet werden, mit welchen ſie außer der Seele erſcheinen ſollen:

Was man erſt wohl entwirft, iſt leichtlich ausgedrückt:
Die Worte ſtellen ſich, wohin ſich jedes ſchickt.

Alſo iſt in Abſicht auf die Genauigkeit faſt alles gethan, wenn das idealiſche Bild erſt vollkommen fertig iſt. Ganz anders aber verhält es ſich mit der Freyheit, welche deſto ſchwerer zu erreichen iſt, je mehr ſie der Genauigkeit entgegen geſetzt zu ſeyn ſcheint. Oft iſt die

eine

eine nur auf Unkoſten der andern groß. Es ſcheint, als ob ſich die Natur allein das Recht vorbehalten hätte, ſie miteinander zu vereinigen, um dadurch zu zeigen, wie ſehr ſie über alle Kunſt erhaben iſt. Sie erſcheint allemal naiv und offenherzig. Sie geht ihren Weg ſorglos und unbekümmert, weil ſie frey iſt: anſtatt daß die Künſte, die an ein Muſter gebunden ſind, faſt allezeit die Zeichen ihrer Knechtſchaft an ſich tragen.

Ein Schauſpieler agirt ſelten auf der Bühne, wie er im wirklichen Leben handeln würde. Ein theatraliſcher Auguſt weiß ſich bald in ſeine Hoheit, bald in ſeine Grundſätze nicht zu finden. Und wenn Kriſpin in der Komödie die Wahrheit beſſer trifft, ſo kömmt es daher, weil ſeine erdichtete Rolle ſeinem wahren Stande näher kömmt. Das große Kunſtſtück alſo, mit Freyheit nachzuahmen, iſt dieſes, daß man ſich überrede, man ſey zu Trözen, Hippolytus ſey geſtorben und man ſey der wirkliche Theramenes. Alsdann wird die Vorſtellung ein ganz anderes Feuer, eine ganz andere Freyheit erhalten:

Paulum intereſſe cenſes, ex animo omnia,
Vt fert natura, facias, an de induſtria? *Ter.*

Um dieſe Freyheit zu erreichen, erlauben die großen Maler ihrem Pinſel bisweilen ein kleines Spiel. Bald wird eine Symmetrie unterbrochen, bald in Kleinigkeiten eine Unordnung affektirt; hier ein Zierrath ausgelaſſen, dort ſo gar ein Fehler hingeſetzt; alles nach den Geſetzen der Nachahmung:

Der Maler läßt mit Fleiß die kleinen Fehler ſtehn,
Dann glauben wir entzückt ganz die Natur zu ſehn.

Ehe wir dieſen Artikel beſchließen, der die Aehnlichkeit in der Nachahmung betrifft, wollen wir unterſuchen, woher es kömmt, daß die Gegenſtände, die in der Natur ſelbſt mißfallen, in den Künſten ſo angenehm ſind. Vielleicht finden wir hier die Urſache davon.

Wir haben eben itzt geſagt, daß die Künſte gewiſſe Nachläßigkeiten affektirten, um deſto wahrer und natürlicher zu ſcheinen. Aber auch durch dieſen feinſten Kunſtgriff können ſie uns noch nicht ſo ſehr betriegen, daß wir ſie für die Natur ſelber halten ſollten. Ein Gemälde ſey ſo ähnlich, als es wolle, der Rahmen allein verräth es. In omni re procul dubio vincit imitationem veritas. *Cic.* Dieſe Anmerkung iſt hinlänglich, die vorgelegte Frage aufzulöſen.

Sollen

Sollen die Gegenſtände unſerm Verſtande gefallen: ſo dürfen ſie nur an ſich ſelbſt vollkommen ſeyn. Der Verſtand betrachtet ſie ohne Eigennutz; und wofern er nur Ebenmaß, Kühnheit, Zierlichkeit daran entdeckt, ſo iſt er zufrieden. Ganz anders verhält es ſich mit dem Herzen. Dieſes wird von den Gegenſtänden nur in ſo fern gerührt, als ſie ſich auf ſeinen eigenen Vortheil beziehn. Hiernach richtet ſich ſeine Liebe und ſein Haß. Woraus folgt, daß der Verſtand mit der Kunſt, die ihm das Schöne vorſtellt, mehrentheils zufriedener ſeyn müſſe, als mit der Natur, die immer einige Unvollkommenheiten ſehen läßt; und daß im Gegentheile das Herz an den künſtlichen Gegenſtänden weniger Antheil nehmen müſſe, als an den natürlichen, weil es von jenen weniger Vortheil zu erwarten hat, als von dieſen. Wir müſſen dieſe zweyte Folgerung noch etwas mehr aus einander ſetzen.

Wir haben geſagt, daß die Wahrheit allemal die Nachahmung übertreffe. So ſorgfältig alſo auch die Natur nachgeahmt ſeyn mag, ſo blickt die Kunſt doch allemal hervor, und benachrichtiget unſer Herz, daß alles, was man ihm vorſtellt, lauter Blendwerk, lauter Betrug ſey, wovon es nichts wirkliches zu erwarten

 habe.

habe. Dieß iſt die Urſache, warum die Gegenſtände, die in der Natur unangenehm waren, in den Künſten mit Anmuth erſcheinen. In der Natur ließen ſie uns unſern Untergang befürchten, ſie verurſachten in uns eine Bewegung, die mit dem Bewußtſeyn einer wirklichen Gefahr verknüpft war: und da uns die Bewegung an ſich ſelber gefällt, und die Wirklichkeit der Gefahr uns mißfällt: ſo kam es darauf an, dieſe beiden Stücke von einander zu trennen. Und dieſes glückte der Kunſt. Sie ſtellte uns Gegenſtände vor, die uns erſchreckten, und ließ ſich zu gleicher Zeit ſelber ſehn, um uns zu ſichern; und durch dieſes Mittel ſchenkte ſie uns das Vergnügen der Gemüthsbewegung, ohne die geringſte unangenehme Vermiſchung. Trägt es ſich zu, daß die Kunſt ſo glücklich iſt, auf einen Augenblick für die Natur ſelbſt behalten zu werden, als wann ihr, zum Exempel, das Bild einer Schlange ſo wohl geräth, daß wir alle Furcht einer wirklichen Gefahr empfinden: ſo folgt auf dieſes Schrecken doch alſobald eine angenehme Wiederkehr zu uns ſelbſt, worinn die Seele ſich über ihre Befreyung, als über ein wahrhaftes Glück, erfreut. Alſo iſt die Nachahmung allezeit eine Quelle des Vergnügens. Sie mäßiget

get die Bewegung, wovon das Uebermaß unangenehm werden würde; ſie hält das Herz ſchadlos, wenn es dieſes Uebermaß bereits empfunden hat.

Dieſe Wirkungen der Nachahmung, die den unangenehmen Gegenſtänden ſo vortheilhaft ſind, gereichen aus eben dieſer Urſache den angenehmen Gegenſtänden zum Nachtheile. Der Eindruck wird geſchwächt: die Kunſt, die bey dem angenehmen Gegenſtande durchſcheint, verräth es, daß er falſch iſt. Iſt er aber ſo gut nachgeahmt, daß er wahr zu ſeyn ſcheint, und daß unſer Herz auf einen Augenblick Antheil daran nimmt, gleich als an einem wirklichen Gute: ſo zerſtöret doch die Rückkehr zu uns ſelbſt alle dieſe Bezauberung, und läßt das Herz, weit trauriger, als zuvor, in ſeinen alten Zuſtand verſinken. Folglich muß das Herz, wenn die übrigen Umſtände überall gleich ſind, mit den angenehmen Gegenſtänden in den Künſten weniger zufrieden ſeyn, als mit den unangenehmen. Auch ſieht man, daß es den Künſtlern in der einen Art weit leichter glückt, als in der andern. Sind die ſpielenden Perſonen einmal zu einem dauerhaften Glücke gelangt: ſo verläßt man ſie. Und wird man ja noch in einigen kurzen Auftritten von ihrer Freude gerührt: ſo geſchieht

ſchieht es darum, weil ſie eben itzt einer groſzen Gefahr entgangen ſind, oder im Begriffe ſtehen, in eine hinein zu gerathen. Indeſſen bleibt es wahr, daſz die Künſte auch Bilder von der angenehmen Art aufzuweiſen haben, die uns ungemein gefallen: allein ſie würden uns ein ungleich gröſſeres Vergnügen machen, wenn ſie wirklich vorhanden wären: und im Gegentheile würde uns ein Gemälde, das die Seele mit einem angenehmen Schrecken erfüllt, Abſcheu und Entſetzen verurſachen, wenn es ſein Daſeyn erhielte.

Ich weiſz wohl, daſz ein groſzes Theil von dem Vorzuge, den die traurigen Gegenſtände in den Künſten haben, von der natürlichen Beſchaffenheit der Menſchen herkömmt, welche, ſchwach und hülflos geboren, der Furcht und Traurigkeit am meiſten fähig ſind: allein mein Vorſatz war nicht, alle Urſachen anzuführen, die ein Künſtler bey der Wahl ſolcher Gegenſtände haben kann; es war mir genug, zu zeigen, daſz die Künſte, vermöge der Nachahmung, Vortheil von einer Einrichtung ziehn, die in der Natur ſelbſt ſo wenig vortheilhaft zu ſeyn ſcheint.

IV.

Es giebt für jedes Werk beſondere Regeln, und der Geſchmack findet ſie nirgends, als in der Natur.

Der Geſchmack iſt eine Kenntniß der Regeln durch das Gefühl. Dieſes Mittel, ſie zu erkennen, iſt weit feiner und ſicherer, als das Mittel des Verſtandes: und ohne daſſelbe ſind faſt alle Einſichten des Verſtandes demjenigen unnütz, der etwas ausarbeiten will. Ihr verſteht eure Kunſt mathematiſch; ihr könnt uns alle ihre Geſetze ſagen; ihr könnt ſogar einen allgemeinen Plan entwerfen: doch ſeht, hier zeigt ſich ein Feld mit einigen Unregelmäßigkeiten; gebt uns doch den Plan an, der ſich am beſten dazu ſchickt, in Anſehung der Zeit, der Perſonen und anderer Umſtände: eure Spekulation geräth in Verwirrung.

Ich weiß, daß der Eingang einer Rede deutlich, beſcheiden und intereſſant ſeyn muß. Aber wenn ich auf die Anwendung dieſer Regel komme, wer wird mir ſagen, ob meine Gedanken, meine Ausdrücke, meine genommenen Wendungen dieſer Regel ein Genügen thun? Wer wird mir ſagen, wo ich ein Gemälde anfangen, wo

ich es endigen, wohin ich es ſtellen ſoll? Das Exempel großer Meiſter? Die Materie iſt neu, oder wenn ſie es nicht iſt, ſo ſind es die Umſtände.

Noch mehr. Ihr habt ein vortreffliches Werk gemacht; die Kenner haben es gebilligt; es hat den Verſtand und das Herz befriediget. Iſt das genug? Kann es das Muſter zu einem andern Werke abgeben? Nein, die Materie iſt hier verändert. Dort ſtarb Oedipus vor Schmerz: hier lebt Oreſt gerochen vor Freude wieder auf. Ihr wollt bloß die Hauptſtücke beybehalten, nämlich Ordnung und Ebenmaß. Aber ihr habt eine andere Diſpoſition, einen andern Ton, andere ganz abſonderliche Regeln nöthig, die aus der Materie ſelbſt hergeholt werden müſſen. Der Geiſt kann ſie überhaupt wohl ausfindig machen, er kann ſie dem Künſtler wohl anweiſen: aber wer wird ſie ausſuchen, wer wird ſie treffen? Der Geſchmack, und ganz allein der Geſchmack. Er leitet den Geiſt bey Erfindung der einzelnen Theile, er ſtellt ſie, er vereinigt ſie, er bildet ſie aus: mit einem Worte, er iſt der Anordner und faſt ſelbſt der Werkmeiſter.

Dieſe abſonderlichen Regeln erſchrecken euch; ihr fragt, wo ſoll man ſie finden? Ihr ſeyd ein

Dichter,

Dichter, ein Maler, ein Komponiſt; euch iſt ein übernatürliches Talent verliehen: Ingenium ac mens diuinior: ihr ſeyd im Stande, die große Meiſterinn zu fragen: die Ideen, die ihr ausführen ſollt, finden ſich irgendwo; und wenn ihr ſie ausfindig machen wollt:

Reſpicere exemplar morum vitaeque iubebo.

Dieß iſt das Buch, worinn man muß leſen können, dieß iſt die Natur. Und wenn ihr darinnen zu leſen nicht fähig ſeyd, ſo könnte ich zu euch ſagen: Fliehet, die Stätte iſt heilig! Aber wenn euch die Liebe zum Ruhme dahinreißt: ſo leſet zum wenigſten die Werke derer, die ſelbſt Augen gehabt haben. Das Gefühl allein wird euch entdecken helfen, was allen Nachforſchungen eures Verſtandes entgangen war. Leſet die Alten, ahmet ſie nach, wenn ihr die Natur nicht nachahmen könnt.

Wie? ſagt ihr, ſoll man denn immer nachahmen, immer ein Sklave ſeyn? Nun ſo erſchafft! Macht es wie Homer, Milton, Corneille. Steigt auf den heiligen Dreyfuß und redet Götterſprüche. Der Gott iſt taub? er höret euer Flehen nicht? Wohlan, ſo ſeyd, wie wir, Bewunderer derer, die ihr nicht erreichen könnt; und wißt, daß eine kleine

Anzahl

Anzahl Geiſter hinreicht, Muſter für den übrigen Theil der Menſchen zu erſchaffen.

Man kennt nunmehr den Geſchmack und ſeine Geſetze. Sie vertragen ſich, wie man ſieht, mit den Eigenſchaften und Pflichten des Geiſtes vollkommen. Nun iſt nichts mehr übrig, als daß wir die beſondere Anwendung davon auf die verſchiedenen Gattungen der Künſte machen. Aber man erlaube mir, daß ich mich hier noch etwas verweile, und Folgerungen aus demjenigen ziehe, was wir bisher von dem Geſchmacke geſagt haben: ſie können hier nicht am unrechten Orte ſtehn.

Erſte Folgerung.

Es giebt nur Einen guten Geſchmack überhaupt, und es kann viele Arten davon insbeſondere geben.

Der erſte Theil dieſer Folgerung iſt durch das vorhergehende genugſam bewieſen worden. Die Natur iſt der einzige Gegenſtand des Geſchmackes: folglich giebt es nur einen einzigen guten Geſchmack, und dieſes iſt der Geſchmack der Natur. Die Künſte ſelber können nicht ehe vollkommen ſeyn, als bis ſie die Natur nachahmen: folglich muß der Geſchmack, der in

den Künſten herrſcht, ebenfalls der Geſchmack der Natur ſeyn. Alſo kann überhaupt nicht mehr als ein einziger guter Geſchmack ſeyn, nehmlich derjenige, der es mit der ſchönen Natur hält; und alle diejenigen, die es nicht mit ihr halten, haben nothwendig einen ſchlechten Geſchmack.

Indeſſen findet man bey Leuten und unter Völkern, die doch den Ruhm haben, daß ſie erleuchtet und geſittet ſind, einen ganz verſchiedenen Geſchmack. Wollten wir wohl ſo dreiſt ſeyn und den unſrigen vorziehn, und den Geſchmack der übrigen verdammen? Dieſes wäre eine Verwegenheit, ja gar eine Ungerechtigkeit; weil der Geſchmack in beſondern Dingen verſchieden, ja gar einander entgegen geſetzt ſeyn kann, ohne daß darum der eine oder der andere aufhören ſollte, gut zu ſeyn. Die Urſache davon liegt eines theils in dem Reichthume der Natur, und andern theils in den engen Gränzen des menſchlichen Verſtandes und Herzens.

Die Natur iſt unendlich reich an Gegenſtänden, und ein jeder dieſer Gegenſtände kann auf unendlich mannichfaltige Art betrachtet werden.

Wir wollen uns ein Modell einbilden, das man in einem Zeichnungsſaale aufgeſtellt hat.

Der Künſtler kann es von ſo vielen Seiten nachzeichnen, als es Geſichtspunkte giebt, woraus er es anſehen kann. Man ändere die Stellung und Lage dieſes Modells: ſo gleich wird eine neue Folge und Verbindung von Zügen entſtehn. Und da die Lage dieſes Modells ſich bis ins Unendliche verändern läßt, und auch dieſe Veränderungen ſich wiederum durch die Geſichtspunkte, die gleichfalls unendlich ſind, vervielfältigen laſſen: ſo folgt, daß ein jeder Gegenſtand von unendlich vielen Seiten vorgeſtellt werden kann, die alle verſchieden und gleichwohl alle regelmäßig und der Natur und dem guten Geſchmacke vollkommen gemäß ſind.

Cicero hat die Verſchwörung des Katilina als ein Redner behandelt, und zwar als ein konſulariſcher Redner, mit aller der Majeſtät, mit aller der Stärke einer Beredſamkeit, die mit Macht und Anſehen verbunden iſt. Er beweiſt, er malt, er vergrößert; ſeine Worte ſind Feuerſtralen. Salluſt hat einen andern Geſichtspunkt genommen. Er iſt ein Geſchichtſchreiber, der die Begebenheit ohne Leidenſchaft betrachtet: ſeine Erzählung iſt ein einfältiger Vortrag, der uns nur durch die Sachen ſelbſt zu intereſſiren ſucht.

Die Italiäniſche und die Franzöſiſche Muſik haben jede ihren beſondern Charakter. Die eine iſt nicht etwan die gute, und die andre die ſchlechte Muſik. Es ſind zwo Schweſtern, oder vielmehr zwo Seiten eines einzigen Gegenſtandes.

Laßt uns noch weiter gehen. Die Natur hat eine unendliche Menge Zeichnungen, die wir kennen; ſie hat aber auch eine unendliche Menge, die wir nicht kennen. Wir wagen nicht zu viel, wenn wir ihr alles das beylegen, was wir uns nach ihren ordentlichen Geſetzen als möglich vorſtellen: Id eſt maxime naturale, ſagt Quintilian, quod fieri natura optime patitur. Man kann Weſen aus dem Kopfe ſchaffen, die nicht exiſtiren und die doch natürlich ſind. Man kann zuſammenbringen, was getrennet iſt, und trennen, was in der Natur verbunden war. Die Natur giebt uns nach, mit der Bedingung, daß wir ihre Grundgeſetze heilig halten und nicht Schlangen mit Vögeln, und Schafe mit Tigern paaren. Ungeheuer ſind in der Natur fürchterlich, und in den Künſten lächerlich. Es iſt alſo genug, wenn wir das Wahrſcheinliche malen: weiter zu gehen iſt kein Poet berechtiget.

Daß Theokrit die reizende Einfalt der Schäfer gemalt hat: daß Virgil noch einige Zierlichkeit und Höflichkeit hinzugethan hat, das war für Fontenellen kein Geſetz. Es war ihm erlaubt, weiter zu gehen, ſich durch eine artige Maskèrade zu beluſtigen, und den Hof auf der Schäferflur vorzuſtellen. Er hat Feinheit und Witz mit einigen Feldblumen zu verbinden gewußt; er hat ſeinem Endzwecke ein Genügen geleiſtet. An ſeinem Werke iſt nichts auszuſetzen, als der Titel, der von dem Theokritiſchen und Virgiliſchen hätte verſchieden ſeyn ſollen. Sein Einfall iſt ſchön, ſein Plan iſt ſinnreich, nichts iſt feiner, als die Ausführung, aber er hat ihr einen Namen gegeben, der uns betriegt. Aus allem dieſem ſieht man, wie groß der Reichthum der Natur iſt.

Konnte wohl ein einzelner Menſch alle dieſe Schätze auf einmal gebrauchen? Die Menge ſelbſt würde ihn zerſtreut und am Genuſſe gehindert haben. Die Natur mußte alſo, nachdem ſie Vorrath für das ganze menſchliche Geſchlecht angeſchafft hatte, aus Vorſicht, jedem Menſchen insbeſondere eine Portion Geſchmack geben, der ihn für gewiſſe Gegenſtände vorzüglich beſtimmte. Und dieſes that ſie, indem ſie ihre Organe dergeſtalt bildete, daß ſie ſich

mehr

mehr zu einem Theile, als zum Ganzen, geneigt befanden. Gut eingerichtete Seelen haben einen allgemeinen Geſchmack an allem, was natürlich iſt, und zu gleicher Zeit eine vorzügliche Liebe, die ſie an gewiſſe Gegenſtände beſonders heftet. Und aus dieſer Liebe entſtehen die Talente.

Es ſey alſo einem jeden erlaubt, ſeinen eigenen Geſchmack zu haben, wofern er nur auf einen gewiſſen Theil der Natur geht. Einige mögen das Fröhliche, andere das Ernſthafte; dieſe das Naive, jene das Große, das Majeſtätiſche lieben. Es ſind alles Gegenſtände aus der Natur, und ſtechen darinn unvergleichlich gegen einander ab. Es giebt Menſchen, die ſo glücklich ſind, ſie faſt alle zu umfaſſen. Die Gegenſtände ſelbſt ſtimmen ihre Empfindungen. Sie lieben den Ernſt in einer wichtigen, den Scherz in einer luſtigen Materie. Es iſt ihnen eben ſo leicht, in der Tragödie zu weinen, als in der Komödie zu lachen. Aber darum mache man mir ſelbſt kein Verbrechen daraus, daß ich in engere Gränzen eingeſchloſſen bin. Es wäre billiger, daß man mich bedauerte.

Man ſieht, daß der Geſchmack, wenn er gut bleiben ſoll, nicht eher verſchieden ſeyn

kann, als bis die Gegenſtände ſelbſt verſchieden ſind. Denn wenn der Geſchmack verſchiedener Perſonen einerley Gegenſtand vor ſich hat, und der eine Geſchmack ihn billiget und der andere ihn verwirft: ſo muß einer von beiden ſchlecht ſeyn; und wenn der eine ihn bis auf einen gewiſſen Grad billiget oder verwirft, und der andere über dieſen Grad geht oder unter dieſem Grade ſtehen bleibt: ſo muß einer von beiden weniger fein, er muß eingeſchränkter, er muß minder zärtlich und folglich ſchlecht ſeyn, zum wenigſten in Vergleichung mit dem andern, der ſo iſt, wie er ſeyn ſoll.

Zweyte Folgerung.

Da die Künſte Nachahmerinnen der ſchönen Natur ſind: ſo muß man von ihnen nach Vergleichungen urtheilen.

Zwo Arten der Vergleichung.

Wenn uns die ſchönen Künſte nichts als ein gleichgültiges Schauſpiel vorſtelleten, nichts als eine froſtige Nachahmung eines Gegenſtandes, der uns ganz und gar nichts angienge: ſo würde man davon eben ſo urtheilen, als von einem Porträt; man würde es bloß mit ſeinem

nem Modelle vergleichen *). Da ſie aber zum Gefallen gemacht ſind: ſo haben ſie den Beyfall des Herzens eben ſo nöthig, als den Beyfall des Verſtandes.

Es giebt eine höchſte Schönheit, eine idealiſche Vollkommenheit in der Poeſie, in der Malerey und in allen übrigen Künſten. Man kann ſich im Geiſte die Natur vollkommen und ohne Fehler vorſtellen, ſo wie ſich Plato ſeine Republik, Xenophon ſeine Monarchie, Cicero ſeinen Redner vorgeſtellet hat. Eine ſolche Idee wäre gleichſam der feſte Punkt aller Vollkommenheit, und den Werken der Kunſt könnte alsdann ihr Rang, nach den Graden ihrer Entfernung von ihm, genau beſtimmt und angegeben werden. Aber wenn es nothwendig wäre, eine ſolche Idee zu haben; und man würde ſie nicht allein für alle Arten, ſondern auch für alle Materien in jeder Art haben müſſen; wie viel Ariſtarche würde man wohl zählen können?

*) Man will hiermit gar nicht ſagen, daß der ganze Werth eines Porträts in der Aehnlichkeit mit ſeinem Modelle beſtehe; man müßte denn unter dem Worte Aehnlichkeit nicht nur die vornehmſten Züge verſtehn, die machen. daß man ſagt: dieſes oder jenes Porträt iſt ähnlich; ſondern zugleich alles, was die Kunſt des Malers anwendet oder anwenden kann, daß ſein Werk für die Natur ſelbſt gehalten werde.

Wir können einem Autor auf dem Fuße nachfolgen, oder ihn auch gar bis auf eine gewiſſe Weite in ſeiner eigenen Materie überholen. Sind wir mit dem Gegenſtande wohl bekannt: ſo nehmen wir bey dem erſten Anblicke gewiſſe Züge daran wahr, die ſo natürlich ſind und ſo ſtark ins Auge fallen, daß man ſie bey der Bearbeitung eines ſolchen Stoffes unmöglich auslaſſen kann. Der Autor hat einen Gebrauch davon gemacht, und wir wiſſen es ihm Dank. Er hat noch andere angebracht, die wir nicht bemerket hatten, aber wir erkennen nunmehr, daß ſie aus der Natur genommen ſind, und er erhält einen neuen Grad unſerer Hochachtung. Er thut noch mehr, er zeigt uns Züge, die wir gar nicht für möglich gehalten hatten, und zwingt uns auch für dieſe den Beyfall ab, aus der Urſache, weil ſie natürlich ſind und aus der Materie ſelbſt hervorfallen; er iſt ein Corneille, der aus ſeinem eigenen Kopfe malt; er beſitzt geheime Nachrichten von dem Erhabenen in der Natur: wir billigen, wir bewundern ihn. Er hat uns mit ſich in die Höhe geführt und in die Sphäre ſeiner Herrſchaft gezogen. So weit ſind wir nun. Welcher unter uns iſt dreiſt genug, zu verſichern, daß es jenſeit derſelben noch Stufen gebe? daß der Dichter mitten auf

dem Wege ſtehen geblieben ſey? daß ſeine Flügel nicht ſtark genug geweſen, ihn bis an das Ziel zu tragen? Man müßte den Raum erſt gemeſſen, wenigſtens mit den Augen gemeſſen haben.

Dieſes Werk hat Fehler: dieß iſt ein Urtheil, das die allermeiſten zu fällen im Stande ſind; aber Dieſes Werk hat nicht alle die Schönheiten, deren es fähig iſt: dieß iſt ein ganz anderes, das nur Geiſtern vom erſten Range vorbehalten iſt. Die Urſache von beiden ſieht man ſchon aus dem, was geſagt worden iſt. Um das erſte Urtheil zu fällen, darf man das verfertigte Werk nur mit den gewöhnlichen Begriffen zuſammen halten, die uns niemals verlaſſen, wenn wir über Künſte urtheilen, und die uns zum wenigſten einen allgemeinen Plan denken laſſen, nach welchem wir die vornehmſten Fehler in der Ausführung bemerken können. Anſtatt daß man zu dem andern Urtheile nöthig hat, den ganzen Umfang der Kunſt zu wiſſen, nach welcher ein Autor ſeine gewählte Materie ausarbeiten kann; welches kaum den größten Köpfen gegeben iſt.

Es giebt noch eine andere Art der Vergleichung, als diejenige iſt, wo die Kunſt mit der ſchönen Natur verglichen wird; nehmlich diejenige, wo man die verſchiedenen Eindrücke mit

einander vergleicht, welche die verſchiedenen Werke von einerley Kunſt und von einerley Gattung in der Kunſt auf uns machen. Dieſe Vergleichung kann allein der Geſchmack anſtellen, anſtatt daß jene von dem Verſtande angeſtellet wird. Und da der Ausſpruch des Geſchmackes, eben ſo wohl als der Ausſpruch des Verſtandes, auf die Wahl und Eigenſchaft der Gegenſtände, die man nachahmt, und auf die Art, wie ſie nachgeahmt worden, ſich gründen muß: ſo hat man in dieſem Ausſpruche des Geſchmacks auch zugleich den Ausſpruch des Verſtandes ſelbſt.

Ich leſe die Satiren des Boileau. Die erſte macht mir Vergnügen. Dieſe Empfindung beweiſt, daß ſie gut iſt; aber ſie beweiſt noch nicht, daß ſie vortrefflich iſt. Ich fahre fort. Mein Vergnügen nimmt zu, je weiter ich komme. Der Geiſt des Dichters hebt ſich immer höher bis zur neunten Satire: mein Geſchmack erhebt ſich mit ihm. Der Autor konnte ſich nicht höher ſchwingen: mein Geſchmack blieb auf eben der Stufe ſtehen, worauf ſein Geiſt ſtehen blieb. Nunmehr iſt der Grad von Empfindung, den dieſe Satire in mir erreget hat, meine Regel, nach welcher ich alle übrigen Satiren beurtheile.

Ihr habt einen Begriff von einer vollkommenen Tragödie. Dieſe iſt ſonder Zweifel diejenige, die den Zuſchauer am lebhafteſten und am längſten rührt. Leſet denjenigen Oedipus, unter allen die wir haben, der am wenigſten vollkommen iſt. Ihr habt ihn geleſen und er hat euch gerührt. Nehmt einen andern, und geht ſo in der Ordnung fort, bis zu dem Oedipus des Sophokles, den man für das Meiſterſtück der tragiſchen Muſe und für die Richtſchnur der Regeln ſelber hält.

In dem einen habt ihr Nebendinge gefunden, die euch von der Hauptſache abziehn; in dem andern Deklamationen, die euer Herz wieder kalt werden laſſen; in dieſem, Schwulſt und falſche Pracht; in jenem gezwungene Schönheiten, die die Stelle derer erſetzen ſollten, die man, aus Furcht ein Kopiſt zu ſeyn, verwarf. Auf der andern Seite habt ihr im Sophokles eine Handlung geſehen, die faſt ganz allein und ohne Kunſt ihren Weg fortgeht. Ihr habt eine Bewegung empfunden, die mit jeder Scene wächſt; der Styl, der edel und ſittſam iſt, erhebt euch, ohne euch zu zerſtreuen. Ihr nehmt Antheil an dem Schickſale des unglücklichen Oedipus, ihr beweint ihn, und eure Thränen ſind euch lieb. Erinnert euch, wie

ſtark,

ſtark, und von welcher Art die Empfindung geweſen iſt, die ihr erfahren habt, und dieſes ſey hinfort eure Regel. Wenn ein anderer Autor ſo glücklich ſeyn ſollte, hiezu noch etwas hinzu zu fügen: ſo würde euer Geſchmack dadurch noch mehr erhöht, noch mehr geläutert werden. In Erwartung deſſen, möget ihr die übrigen Tragödien nach dieſem Maßſtabe meſſen; und ſie werden mehr oder weniger gut oder ſchlecht ſeyn, nachdem ſie ſich dieſen Graden und dieſer Folge von Empfindungen, die ihr erfahren habt, nähern, oder ſich davon entfernen.

Laßt uns noch Einen Schritt thun. Laßt uns verſuchen, ob wir dem idealiſchen Schönen, dieſer höchſten Regel, nicht näher kommen können. Laßt uns die vortrefflichſten Werke von einerley Art leſen. Uns rührt Homers Begeiſterung und Hitze, Virgils Beſcheidenheit und Genauigkeit. Corneille hat uns durch ſeine edeln Geſinnungen entzückt, Racine hat uns durch ſeine Süßigkeit eingenommen. Laßt uns eine glückliche Miſchung von den einzelnen Eigenſchaften dieſer großen Männer machen: ſo haben wir ein idealiſches Muſter, das vollkommener iſt, als die Wirklichkeit ſelbſt, und dieſes Muſter wird uns zur

unum-

unumſchränkten und unfehlbaren Regel bey allen unſern Urtheilen dienen. So hatten die Stoiker das Maß der menſchlichen Weisheit in dem Weiſen, den ſie ſich vorſtelleten: und ſo fand Juvenal die gröſſeſten Dichter noch weit unter dem Begriffe, den er ſich von der Dichtkunſt durch eine Empfindung gemacht hatte, die ſeine Worte ſelbſt nicht auszudrücken vermochten:

Qualem nequeo monſtrare, et ſentio tantum.

Dritte Folgerung.

Da der Geſchmack an der Natur mit dem Geſchmacke in den Künſten einerley iſt: ſo giebt es nicht mehr als einen einzigen Geſchmack, der ſich über alles, auch ſo gar über die Sitten ſelbſt erſtreckt.

Der Verſtand begreift ſo gleich die Richtigkeit dieſer Folgerung. Und in der That, man werfe nur einmal die Augen auf die Geſchichte der Völker: man wird die Menſchlichkeit und die bürgerlichen Tugenden, ihre Töchter, allemal in dem Gefolge der ſchönen Künſte erblicken. Durch ſie ward Athen die Schule der Artigkeiten; durch ſie ward Rom, trotz ſeiner urſprünglichen Wildheit, gebändiget; durch ſie wurden

wurden alle Nationen, nach dem Maße ihres Umganges mit den Muſen, zärtlicher und leutſeliger.

Es iſt nicht möglich, daß ſelbſt die roheſten Augen, wenn ſie alle Tage Meiſterſtücke der Bildhauerkunſt und der Malerey erblicken, wenn ſie ſtets prächtige und regelmäßige Gebäude vor ſich haben; daß Gemüther, die am wenigſten zur Tugend und zu den Anſtändigkeiten im Umgange geneigt ſind, wenn ſie beſtändig edel gedachte und fein ausgedrückte Werke leſen, daß ſie ſich nicht an Ordnung, nicht an edle, an feine Empfindungen gewöhnen ſollten. Wenn die Hiſtorie der Tugend Samen ſtreut, warum ſollte nicht Ulyſſens Klugheit und Achills Tapferkeit ein gleiches Feuer in uns entzünden? Warum ſollten nicht die Grazien Anakreons, Bions, des Moſchus unſere Sitten ſanfter machen? Warum ſollten nicht ſo viele Schauſpiele, worinn Adel und Anmuth vereiniget iſt, uns einen Geſchmack an dem Schönen, an dem Anſtändigen, an dem Feinen einflößen? *) Unſere Väter und zwar

unſere

*) Ein Menſch, ſagt Plutarch, der von ſeiner Kindheit an die wahre Muſik erlernet hat, ſo wie man ſie der Jugend beybringen ſollte, wird ohnfehlbar

bar

unſere gelehrten Väter beehreten die komiſchen Vorſtellungen unſerer heiligen Geheimniſſe mit einem fröhlichen Händeklatſchen: heutiges Tages würde ein Bauer die Unanſtändigkeit davon wahrnehmen.

Mit der Ausbreitung des guten Geſchmackes verhält es ſich alſo: die Welt läßt ſich nach und nach durch Beyſpiele gewinnen. Wer oft und viel ſieht, der bildet ſich unvermerkt nach dem, was er geſehen hat. Große Meiſter legen in ihren Werken die Züge der ſchönen Natur zur Schau aus; Leute, die einige Erziehung gehabt haben, geben ihnen augenblicklich Beyfall; das Volk ſelbſt wird davon gerührt. Man macht ſich das Modell zu eigen, ohne darauf gedacht zu haben. Man ſchneidet nach und nach ab, was zu viel iſt; man ſetzet hinzu, was fehlt. Manie-

bar einen Geſchmack beſitzen, der an allem, was gut iſt, ein Wohlgefallen findet, und an allem, was ſchlecht iſt, ein Mißfallen hat, auch ſelbſt in ſolchen Dingen, die gar nicht zur Muſik gehören. Niemals wird er ſich durch eine Niederträchtigkeit verunehren. Er wird ſeinem Vaterlande eben ſo nützlich ſeyn, als er in ſeiner Privataufführung ordentlich iſt. Jedes Wort, jede That von ihm wird abgemeſſen ſeyn und allemal und überall den Charakter der Anſtändigkeit, der Mäßigung und der Ordnung an ſich tragen. Μητε ἐργῳ, μητε λογῳ χρωμενος ἀναρμοστῳ, σωζων ἀει και πανταχου το πρεπον και σωφρον και κοσμιον. de Muſica.

Manieren, Reden, Stellungen nehmen zuerſt die Verbeſſerung an; hiernächſt breitet ſie ſich auch über den Verſtand aus. Man will haben, daß die Gedanken, die wir andern mittheilen, richtig, natürlich und geſchickt ſeyn ſollen, uns ihre Hochachtung zu erwerben. Bald darauf nimmt auch das Herz die Verbeſſerung an. Man will gut, redlich, offenherzig erſcheinen. Mit einem Worte: man verlangt, daß ſich ein jeder Geſellſchafter durch einen muntern und gefälligen Ausdruck ankündige, der von der Grobheit und Affektation gleich weit entfernet iſt; zwey Fehler, die dem Geſchmacke im Umgange eben ſo zuwider ſind, als dem Geſchmacke in den Künſten. Denn der Geſchmack hat überall einerley Grundſätze: Er will haben, daß man alles entferne, was einen widrigen Eindruck verurſachen kann, und daß man alles anbringe, was einen angenehmern macht. Sehet da, ein allgemeines Grundgeſetz! Ein jeder ſtudire es nach ſeiner Fähigkeit und ziehe praktiſche Schlüſſe daraus. Je weiter man ſie treiben wird, je feiner, je ausgebreiteter wird der Geſchmack ſeyn.

Wenn man die chriſtliche Religion eben ſo ausübte, wie man ſie glaubt: ſo würde ſie das in einem Augenblicke verrichten, was die

Künſte

Künſte nur unvollkommen und erſt in ganzen Jahren, ja oft in Jahrhunderten auszurichten vermögend ſind. Der vollkommene Chriſt iſt ein vollkommener Bürger. Er beſitzt das äußerliche Anſehen der Tugend, weil er das Weſen davon beſitzt. Er will keinem ſchaden, und will der ganzen Welt nützen, und ergreift alle möglichen Mittel dazu.

Jedoch da der gröſſeſte Haufe nur mit dem Verſtande Chriſt iſt: ſo iſt es der bürgerlichen Geſellſchaft ſehr zuträglich, daß man den Menſchen Empfindungen einflöße, die gewiſſermaßen die Stelle der chriſtlichen Liebe vertreten. Dieſe Empfindungen aber laſſen ſich nur durch die Künſte mittheilen, welche, da ſie Nachahmerinnen der Natur ſind, uns derſelben wieder näher bringen, und uns ihre edle Einfalt, ihre unverfälſchte Aufrichtigkeit, ihre allgemeine Güte zu Muſtern vor Augen ſtellen.

Vierte und letzte Folgerung.

Von welcher Wichtigkeit es iſt, den Geſchmack frühzeitig zu bilden, und wie man ihn bilden ſollte.

Der Menſch kann nicht anders glücklich ſeyn, als in ſo fern ſein Geſchmack in allen Fällen ſei-

ner Vernunft gemäß iſt. Ein Herz, das ſich wider die Einſichten des Verſtandes empört, ein Verſtand, der die Bewegungen des Herzens verdammt, müſſen nothwendig einen innerlichen Krieg erregen, der alle Augenblicke unſeres Lebens verbittert. Soll eine beſtändige Uebereinſtimmung zwiſchen dieſen beiden Theilen unſerer Seele erhalten werden: ſo muß man auf die Bildung des Geſchmackes *) eben ſo aufmerkſam ſeyn, als man auf die Bildung des Verſtandes iſt. Ja, da dieſer ſeine Rechte mehrentheils behauptet, und ſich deutlich genug erklärt, auch alsdann, wann man ihm kein Gehör giebt: ſo ſcheint der Geſchmack die erſte und gröſſeſte Aufmerkſamkeit zu verdienen; und dieſes um ſo viel mehr, da er der Verderbniß am erſten ausgeſetzt iſt, am leichteſten verdorben wird, ſich am ſchwereſten wieder beſſern läßt, und endlich in unſere Aufführung den meiſten Einfluß hat.

Der

*) Wir nehmen hier den Geſchmack in eben dem Sinne, als in dem vorhergehenden Artikel, nehmlich in ſeinem weitläuftigſten Umfange, nach welchem er eine Empfindung iſt, die uns zu demjenigen hinzieht, was uns gut zu ſeyn ſcheint, und uns von demjenigen abzieht, was uns ein Uebel zu ſeyn ſcheint. In dieſem Verſtande kann man ſeinen Anfang Geſchmack, ſeinen Fortgang Leidenſchaft, und ſein Uebermaß Thorheit und Raſerey nennen.

Der gute Geſchmack iſt eine zur Gewohnheit gewordene Liebe der Ordnung. Er erſtreckt ſich, wie wir geſagt haben, eben ſowohl auf die Sitten, als auf die Werke des Witzes. Die Uebereinſtimmung der Theile unter einander und mit dem Ganzen iſt zur Verrichtung einer ſittlichen Handlung eben ſo nothwendig, als zu einem Gemälde. Dieſe Liebe iſt eine Tugend der Seele, welche ſehr leicht zu allen den Gegenſtänden hingezogen wird, die einige Beziehung auf uns haben, und welche den Namen des Geſchmackes bey ergetzenden Dingen annimmt, und den Namen der Tugend behält, wenn von den Sitten die Rede iſt. Wird dieſer Theil in dem zarteſten Alter verabſäumet: ſo ſieht man leicht ſelber ein, was das für Folgen haben müſſe.

Urtheilte man von dem Geſchmacke und den Leidenſchaften der Menſchen nicht ſo wohl nach ihrem Gegenſtande und nach den Kräften, die ſie zur Erlangung deſſelben anwenden, als vielmehr nach der Unruhe, die ſie in der Seele anrichten: ſo würde man ſehen, daß das Alter keinen größern Unterſchied unter ihnen macht, als der Stand. Der Zorn einer Privatperſon iſt an ſich ſelbſt nicht weniger heftig, als der Zorn eines Königes; obgleich die äußer-

lichen Wirkungen davon weniger ſchrecklich ſind. Ein Vater lacht über den Trotz, den Ehrgeiz, die Habſucht eines Kindes, das kaum der Wiege entwachſen iſt. Freylich iſt dieß nur ein Funke, aber ein Funke, dem es bloß an Materie fehlt, um eine Feuersbrunſt zu werden. Die Organe nehmen den Eindruck an, die Falte wird gemacht; will man ſie nachmals herausbringen, ſo findet man einen Widerſtand, den man der Natur ſchuld giebt, und den man der Angewohnheit zuſchreiben ſollte.

Daß die Seele in den erſten Tagen des Lebens, erſtaunt über ihr Gefängniß, einige Zeit in einer Art von Betäubung und Sinnloſigkeit zubringt, iſt kein Beweis, daß ſie nicht ehe erwacht ſeyn ſollte, als bis ſie vernünftig zu denken anfängt. Sie wird gar bald von den Begierden rege gemacht, die aus den Bedürfniſſen entſpringen; die Organe erinnern ſie, ihre Befehle auszutheilen, und durch gegenſeitige Eindrücke auf einander entſteht ein gemeinſchaftliches Gewerbe des Leibes mit der Seele. Nunmehr verkundſchaftet die Seele in der Stille alle ihre Kräfte, ſie ſtimmt ſie, ſie verſucht ſie. Mit Hülfe der Augen, der Ohren, des Gefühles und der übrigen Sinne verſieht ſie ſich mit Erkenntniſſen und Begriffen auf ihre

Lebenszeit. Und da bey Sammlung dieſes Vorraths die Empfindung allein geſchäfftig und in Arbeit iſt: ſo muß ſie ſchon unendliche Progreſſen gemacht haben, ehe noch die Vernunft den erſten Schritt gethan hat.

Können dieſe Progreſſen wohl gleichgültig ſeyn, ſie, die ſo oft dem Beſten der Vernunft zuwider ſind, die ihr Reich ſo oft beunruhigen, und die vermögend ſind, ſie entweder gar zur Sklavinn zu machen, oder ſie doch eines großen Theils ihrer Vorrechte zu berauben? Und wenn ſie nichts weniger als gleichgültig ſind, ſollte man denn kein Mittel haben, ſie im Zaume zu halten? Man ſollte faſt glauben, man hätte keines, wenn man nach der geringen Sorgfalt urtheilen wollte, die man gemeiniglich auf die vier oder fünf erſten Jahre der Kindheit wendet. Alle Vorſorge bleibt bey den Bedürfniſſen des Leibes ſtehen. Man bedenkt nicht, daß dieſes die Zeit iſt, worinn die Organe diejenige Feſtigkeit erhalten, die den Grund zu den künftigen Charaktern und Talenten legt, und daß die Bildung dieſer Organe zum Theil von den Erſchütterungen und Eindrücken abhängt, die von der Seele herkommen.

So lange die Seele ſich nur in Empfindungen übet, wird ſie allein vom Geſchmacke geleitet.

tet. Sie macht keine Ueberlegungen, weil der erſte Eindruck ihren Entſchluß beſtimmt. Sie wird allein vom Gegenſtande beherrſcht. Man müßte ihr alſo in dieſen Jahren eine Reihe von Gegenſtänden vorſtellen, die nichts als angenehme und ſanfte Empfindungen hervorbrächten, *) und ihr die Kenntniß aller derjenigen entziehen, von denen man ſie nicht ablenken könnte, ohne ſie in Traurigkeit oder Ungeduld zu ſtürzen: und dadurch würde man dem Menſchen die Frölichkeit, die ſein eigenes Glück ausmacht, und die Leutſeligkeit, die das Glück anderer befördern hilft, nach und nach zur andern Natur machen.

Wenn der Menſch aus dieſem Stande der Knechtſchaft, worinn ihn die äußerlichen Gegenſtände gefangen hielten, heraus zu gehen anfängt, und durch Vernunft und Freyheit zu dem Beſitze ſeiner ſelbſt gelangt: ſo denkt man gemeiniglich an nichts weiter, als wie man ihm den Verſtand ſchärfe. Der Geſchmack wird aber-

*) Die Freude begleitet allemal ein wohlthätiges Herz. Durch ſie öffnet ſich gleichſam die Seele und gießt über alles, was ſie umringt, diejenige Glückſeligkeit aus, die ſie ſelber genießt. Anſtatt daß die Traurigkeit, die das Herz nagt, es zugleich antreibt, ſich wegen der Schmerzen, die es fühlt, an andern zu rächen.

abermals vergeſſen: oder denkt man ja noch an ihn, ſo thut man es ſo, daß man ihn verderbt, indem man ihn zwingen will. Man weiß nicht, daß dieß der zarteſte Theil unſerer Seele iſt, deſſen Bearbeitung die meiſte Kunſt erfodert. Man muß ſich ſtellen, als folgte man ihm, ſelbſt alsdann, wann man ihn wieder zurechte bringen will. Alles iſt verloren, ſo bald er die Hand fühlt, die ihn lenkt.

- - - Tunc fallere ſolers
Appoſita intortos extendit regula mores.

- - - Dann macht das angeſchloſſene Richtſcheit,
Wohlbedächtig verſteckt, die verwachſenen Sitten gerade.

Dieß war die große und nicht gemeine Gabe desjenigen, den Perſius zum Lehrmeiſter hatte.

So bald ein Kind die Augen des Verſtandes eröffnet und das Weltgebäude erblickt: ſo wird es von allen Dingen gerührt, die es um ſich ſieht: vom Himmel, von den Geſtirnen, den Pflanzen, den Thieren. Es thut tauſend Fragen, es will alles wiſſen. Die Natur treibt es, die Natur führt es, und ſie führt es recht. Es iſt billig, daß der neue Bürger, der itzt in der Welt anlangt, zuerſt ſeine Wohnung kennen lerne, und wiſſe, was man für ihn zubereitet hat. Dieſem Lichte ſollte man nachge-

hen, dieſe Neugierde ſollte man befriedigen, ſollte man durch den guten Erfolg aufmuntern. Allein man hält ſie zurück, man erſtickt ſie in der Geburt, und führet an ihrer Stelle einen traurigen Zwang ein, der das Gemüth mit Arbeiten überladet, die der Widerwille fruchtlos macht, und die gar oft auf ewig dieſe Neugierde vertilgen, die von der Natur beſtimmt war, ein Sporn unſeres Verſtandes und ein Same zu den Wiſſenſchaften zu ſeyn.

Der Eingang zu den Studien wird gerade mit ſolchen Sachen beſetzt, die die Kinder davon abſchrecken können: mit abſtrakten Regeln, mit trockenen Maximen, mit allgemeinen Grundſätzen, mit Metaphyſik. Sind das Spiele der Kindheit? Die Künſte haben zwey Theile: einen ſpekulativiſchen und einen praktiſchen; der eine kann gar wohl vor dem andern vorhergehen, wenn man ſie nur nicht auf immer von einander trennt. Warum giebt man ihnen nicht gleich anfangs denjenigen, der am meiſten für ihre Faſſungskraft iſt, der ihrem Alter und ihrem Charakter am gemäßeſten iſt? denjenigen, der die meiſten ſinnlichen Gegenſtände in ſich faßt, der dem Geiſte mehr Zeitvertreib, mehr Bewegung verſchafft? mit einem Worte, denjenigen,

nigen, der die wenigſte Mühe macht und den meiſten Erfolg verſpricht?

Denn der Erfolg ernähret den Geſchmack, und Geſchmack und glücklicher Erfolg kündigen ein Talent an. Dieſe drey Dinge ſind unzertrennlich; dergeſtalt, daß wenn der Geiſt einen gewiſſen Weg verſucht hat, und hernach keinen Gefallen mehr daran findet, es ein ſicheres Zeichen iſt, daß dieſes der Weg nicht ſeyn muß, der ihn zur Ehre führen ſoll. Umſonſt würde man Zwang gebrauchen wollen; dieſer würde nichts weiter ausrichten, als daß er den Geſchmack noch ſchwächer und den Gegenſtand noch verhaßter machte. Will man nicht ganz davon abſtehen: ſo iſt noch ein einziges Mittel übrig, nehmlich, die Sachen von einer andern Seite zu zeigen. Gefallen ſie auch alsdann nicht: ſo iſt es beſſer, daß man ſie ganz und gar aufgiebt, ehe man durch ein hartnäckiges Anhalten eine Folge von Empfindungen veranlaßt, die der Seele ihre Munterkeit und ihre Leutſeligkeit rauben könnten, zwo Tugenden, die mehr werth ſind, als alle Talente des Verſtandes.

Man kann ja einen andern Weg verſuchen. Es giebt ſo mancherley Talente, als es Bedürfniſſe des menſchlichen Lebens giebt: die

Natur hat ſehr weislich dafür geſorgt. Dieſe wohlthätige Mutter ſetzt keinen Menſchen auf die Welt, den ſie nicht mit einer gewiſſen nützlichen Eigenſchaft ausſtatten ſollte, die ihm bey den andern Menſchen zur Empfehlung dienen könnte. Dieſe Eigenſchaft muß man entdecken und anbauen, wenn man von der Erziehung Früchte ſehen will, ſonſt handelt man wider die Abſichten der Natur, die ſich auf ihrer Seite dem Unternehmen beſtändig widerſetzt und es faſt allezeit fehl ſchlagen läßt.

Dritter

Dritter Abſchnitt.

Worinn das Principium der Nachahmung durch Anwendung auf die verſchiedenen Künſte beſtätiget wird.

Dieſer Abſchnitt ſoll in drey Artikel eingetheilt werden, in welchen man beweiſen wird, daß die Hauptregeln der Poeſie, der Malerey, der Muſik und der Tanzkunſt in der Nachahmung der ſchönen Natur liegen.

Erſter Artikel.

Die allgemeinen Kennzeichen der Poeſie liegen in der Nachahmung der ſchönen Natur.

I.

Man widerlegt die Meynungen, die wider das Principium der Nachahmung ſind.

Wenn man die Beweiſe, die wir bisher gegeben haben, für hinlänglich befunden hat, das Principium der Nachahmung feſtzuſetzen: ſo iſt es unnöthig, daß wir uns dabey auf-

aufhalten, die verſchiedenen Meynungen der Verfaſſer über das Weſen der Poeſie zu widerlegen: und wenn wir uns einen Augenblick dabey verweilen, ſo thun wir es nicht ſo wohl, um ſie förmlich zu beſtreiten, als vielmehr, um ſie kürzlich anzuführen, welches hinlänglich ſeyn wird, alle Zweifel zu heben, die etwan hierüber in dem Gemüthe des Leſers entſtehen möchten.

Einige haben behauptet, das Weſen der Poeſie beſtünde in der Erdichtung. Es kömmt nur darauf an, das Wort zu erklären und über ſeine Bedeutung einig zu werden. Wenn ſie unter der Erdichtung eben das verſtehen, was erdichten oder fingere bey den Lateinern heißt: ſo kann das Wort Erdichtung nichts anders bedeuten, als eine künſtliche Nachahmung der Charakter, der Sitten, der Handlungen, der Reden u. ſ. w. Auf dieſe Weiſe wird erdichten eben ſo viel heißen, als vorſtellen, oder vielmehr nachmachen, und alsdann kömmt dieſe Meynung mit derjenigen überein, die wir feſtgeſetzt haben.

Wenn ſie die Bedeutung dieſes Wortes enger einſchränken und unter der Erdichtung die Zwiſchenkunft der Götter verſtehen, die der Poet erſcheinen läßt, alle Triebräder ſeines Gedich-

tes

tes in den Gang zu bringen: ſo iſt es offenbar, daß die Erdichtung der Poeſie nicht weſentlich iſt, weil ſonſt die Tragödie, die Komödie, und die meiſten Oden aufhören würden, wirkliche Gedichte zu ſeyn, welches den angenommenen Begriffen der ganzen Welt entgegen iſt.

Will man endlich durch die Erdichtung die Figuren verſtehen, die unbeſeelten Dingen das Leben, unſichtbaren Dingen Körper mittheilen, ſie reden und handeln laſſen, wie die Metaphern und Allegorieen thun: ſo iſt die Erdichtung alsdann nichts weiter, als eine poetiſche Wendung, die der Proſe ſelbſt gegeben werden kann. Es iſt die Sprache des Affekts, die den alltäglichen Ausdruck verwirft; es iſt der Schmuck, aber nicht der Körper der Poeſie.

Andere haben geglaubt, daß die Poeſie in der Verſifikation beſtünde.

Gerührt von dem wohlklingenden Sylbenmaße, welches den poetiſchen Ausdruck von dem proſaiſchen unterſcheidet, nennt der große Haufe alles Poeſie, was in Verſe gebracht iſt. Hiſtorie, Phyſik, Sittenlehre, Theologie, alle Wiſſenſchaften, alle Künſte, die natürlicher Weiſe den Stoff zu den proſaiſchen Werken hergeben ſollten, werden auf dieſe Weiſe Gedichte. Das Ohr, geſchmeichelt durch einen

regel-

regelmäßigen Fall der Töne, die Einbildungs⸗kraft, erhitzt durch einige kühne Figuren, die mit der poetiſchen Freyheit geſchützt zu werden nöthig hatten, bisweilen die Kunſt des Autors ſelber, der, als ein geborner Poet, ein Theil ſeines Feuers den trockenſten Materien geliehen hat, die keiner Anmuth fähig zu ſeyn ſchienen, alles dieſes verführt einen Geiſt, der ſich um die wahre Natur der Dinge nicht bekümmert. Kaum erblickt man das äußerliche Anſehen von Poeſie: ſo hält man ſich an die Schale, ohne tiefer zu dringen. Man ſieht Verſe, und ſpricht den Augenblick: ſehet da, ein Gedicht! Warum? weil es nicht Proſe iſt.

Dieſes Vorurtheil iſt ſo alt, als die Poeſie ſelbſt. Die erſten Gedichte waren Hymnen, die man abſang und mit Tänzen vermiſchte. Homer und Livius können dieſes beweiſen *). Um nun aus dieſem dreyfachen Ausdrucke der Worte, des Geſanges und des Tanzes ein Koncert zu machen, war ein gemeinſchaftliches Zeit⸗maß

*) - - - Πολυς δ᾽ ὑμεναιος ὀρωρει,
Κουροι δ᾽ ὀρχηστηρες ἐδινεον, ἐν δ᾽ ἀρα τοισιν
Ἀυλοι φορμιγγες τε βοην ἐχον Iliad. 18.

D. i. Man ſang den Hymenäus, und Jünglinge dreheten ſich im Tanz, und Flöthen und Zythern erklangen darunter.

Und Livius I B. 20 Kap. Per vrbem ire canentes carmina cum tripudiis ſolemnique ſaltatu iuſſit.

maß nöthig, wodurch alle drey zuſammen treffen mußten, und ohne welches alle Harmonie zerſtöret worden wäre. Dieſes Zeitmaß, dieſer Takt war das Kolorit, ein Ding, das ſo fort allen Menſchen in die Augen leuchtete; anſtatt daß die Nachahmung, die der Grund und gleichſam die Zeichnung davon war, den meiſten Augen entgieng, die ſie ſahen, ohne ſie zu bemerken.

Indeſſen hat dieſes Zeitmaß niemals dasjenige ausgemacht, was man ein wahres Gedicht nennt:

- - - - - Neque enim concludere verſum
Dixeris eſſe ſatis. *Hor.*

Und wenn es dazu hinlänglich wäre: ſo wäre die Poeſie nichts weiter, als ein Kinderſpiel, nichts als eine armſelige Stellung der Wörter, die ſich bey der geringſten Verſetzung verlieren würde.

- - - - - - Eripias ſi
Tempora certa modosque, et quod prius ordine verbum eſt,
Poſterius facias, praeponens ultima primis:

ſo gleich iſt ihr die Maſke genommen, man erblickt eine nackte Proſe und der Poet iſt verſchwunden.

Ganz

Ganz anders verhält es ſich mit der wahren Poeſie. Hier verkehre man die Ordnung, wie man will, man verwerfe die Wörter, man zerſtöre das Sylbenmaß: ſie wird ihren Wohlklang verlieren, das iſt wahr; aber ſie wird nichts von ihrem Weſen verlieren. Die Poeſie der Sachen bleibt allemal zurück: man findet ſie in ihren zerſtreuten Gliedmaßen wieder.

Inuenias etiam disiecti membra poetae.

Dieſes verhindert uns nicht, daß wir nicht gern zugeben ſollten, ein Gedicht ohne Verſifikation ſey kein wahres Gedicht. Wir haben es ſchon einmal geſagt: Sylbenmaß und Harmonie ſind Farben, ohne welche die Poeſie nur ein Kupferſtich iſt. Euer Gemälde kann ſehr wohl den ganzen Umriß der Figuren oder ihre Form ausdrücken, und aufs höchſte Schatten und Licht darſtellen: aber das vollkommene Kolorit der Kunſt wird ihm fehlen.

Die dritte Meynung iſt die, welche das Weſen der Poeſie in die Begeiſterung ſetzt.

Wir haben ſie ſchon oben beſchrieben und gezeigt, daß ſie auf alle ſchönen Künſte einen gleichen Einfluß habe. Sie kömmt ſo gar der Proſe zu; weil der Affekt mit allen ſeinen Graden

den eben ſo wohl auf den Rednerſtul als auf die Bühne ſteigt. Cicero will haben, ein Redner ſoll ſo feurig ſeyn, wie der Blitz des Himmels, ſo gewaltſam, als ein Ungewitter, ſo reißend, als ein Strom; er ſoll mit ſeinem Ungeſtüme alles vor ſich her darnieder ſtürzen. Vehemens vt procella, excitatus vt torrens, incenſus vt fulmen, tonat, fulgurat, et rapidis eloquentiae fluctibus cuncta proruit et proturbat. Kann die poetiſche Begeiſterung wohl heftiger ſeyn? Und wenn Perikles

Lautdonnernd, Keil auf Keil, die Griechen niederſchlug,

herrſchte da weniger Begeiſterung in ſeinen Reden, als in den Pindariſchen Oden?

Aber dieſes große Feuer erhält ſich nicht immer in der Rede. — Erhält es ſich denn in der Poeſie? Und wenn es ſich nothwendig darinn erhalten müßte, wie viel wahre Gedichte würden nicht aufhören, Gedichte zu ſeyn! Die Tragödie, die Epopee, die Ode ſelbſt wären alsdann nur an einigen feurigen Stellen poetiſch: an allen übrigen Orten, wo ihre Hitze gemäßigt iſt, hätten ſie das Kennzeichen der Poeſie verloren.

Man beruft ſich zum Vortheile der Begeiſterung auf die berühmte Stelle im Horaz:

Ingenium cui ſit, cui mens diuinior, atque os
Magna ſonaturum, des nominis huius honorem.

Dieſe Stelle entſcheidet die Streitfrage nicht: es wird darinn nicht ſo wohl von der Natur der Dichtkunſt, als vielmehr von den Eigenſchaften eines vollkommenen Dichters geredet. Zwey Dinge, die eben ſo verſchieden ſind, als der Maler und ſein Gemälde. Zweytens, geſetzt auch, daß dieſe Verſe von der wahren Natur der Poeſie verſtanden werden müßten: ſo ſetzen ſie darum nicht nothwendiger Weiſe diejenige Meynung feſt, wovon hier die Rede iſt. Ariſtoteles, der das Weſen der Poeſie in der Nachahmung beſtehen läßt, fodert dieſen höheren Geiſt, dieſe göttliche Raſerey eben ſo ſehr, als Horaz.

Horaz hatte an dieſem Orte die Abſicht gar nicht, eine genaue Erklärung von der Poeſie zu geben. Er nahm einen Theil davon heraus, ohne das Ganze erſchöpfen zu wollen. Seine Definition iſt eine von denen, die weder ganz wahr, noch ganz falſch ſind, und deren man ſich bedient, wenn man ſolchen Leuten den Mund ſtopfen will, die man keiner ernſthaften Widerlegung würdiget: und dieſes war gerade der Fall, in welchem ſich der römiſche Dichter befand.

Einige Tadler von mittelmäßigen Verdienſten, die vielleicht ein perſönliches Intereſſe wi-

der ſeine Satiren aufgebracht hatte, warfen ihm vor, daß er ein beißender Poet ſey. Horaz antwortet ihnen auf eine Sokratiſche Art, nicht ſo wohl ſie zu unterrichten, als vielmehr ihnen ihre Unwiſſenheit zu zeigen. Er hält ſie gleich beym erſten Worte feſt, und will ihnen zu verſtehen geben, daß ſie nicht einmal wüßten, was Poeſie ſey; und deshalb entwirft er ihnen ein Bild davon, das ſich ganz und gar nicht auf dasjenige paßt, was ſie eine beißende Poeſie genannt hatten. Dieſen Begriff zu beſtärken und ſie noch mehr in Verwirrung zu ſetzen, führt er ihnen die Meynung einiger Kunſtrichter an, welche die Frage aufgeworfen hatten, ob die Komödie ein wirkliches Gedicht zu nennen ſey: quidam quaeſiuere. Dieſes feſtgeſetzt, ſo erhellet offenbar, daß Horaz hier an nichts weniger gedacht hat, als eine ſtrenge Erklärung von der Poeſie zu geben, ſondern nur zu zeigen, was bey ihr am meiſten groß, am meiſten blendend ſey, und was ſich am wenigſten auf ſeine eigenen Satiren ſchicke; daß man ſich alſo ſelbſt betriegen würde, wenn man alle Arten der Gedichte nach dieſer vermeynten Definition abmeſſen wollte.

Aber, wird man ſagen, die Begeiſterung und die Empfindung iſt einerley, und der Endzweck

der Poeſie iſt, eine Empfindung zu erregen, zu rühren, zu gefallen. Ueberdem, muß nicht der Poet die Empfindung ſelbſt haben, die er in andern erregen will? — Was folgt daraus? — Daß die Empfindungen und die Begeiſterung das Principium und der Endzweck der Poeſie ſind. — Werden ſie darum das Weſen derſelben ſeyn? Ja, ſie werden es ſeyn, wenn man haben will, daß die Urſache und die Wirkung, der Endzweck und das Mittel einerley ſeyn ſollen: denn hier kömmt es auf genau beſtimmte Begriffe an.

Wir wollen uns alſo an die Nachahmung halten, die ſich deſto mehr anpreiſt, da ſie die Begeiſterung, die Erdichtung, ja die Verſifikation ſelbſt, als nothwendige Mittel, die Gegenſtände vollkommen nachzuahmen, in ſich ſchließt. Man hat es ſchon geſehen, man wird es in der Folge noch umſtändlicher ſehen.

II. Die

II.

Die beſondern Eintheilungen der Poeſie ſind in dem Begriffe der Nachahmung enthalten.

Da das Weſen der wahren Poeſie in der Nachahmung beſteht: ſo muß die Nachahmung die verſchiedenen Eintheilungen derſelben unter ſich begreifen.

Die Menſchen gelangen zur Erkenntniß deſſen, was außer ihnen iſt, vermittelſt der Augen und der Ohren. Sie ſehen die Dinge entweder ſelbſt, oder ſie hören ſie von andern erzählen. Dieſer doppelte Weg zur Erkenntniß zu kommen, veranlaſſet die erſte Eintheilung der Poeſie, und theilt ſie in zwo Arten, wovon die eine die dramatiſche iſt, wo wir die vorgeſtellten Sachen ſelbſt vor Augen haben, wo wir die Reden der handelnden Perſonen unmittelbar anhören; die andere die epiſche, wo wir nichts unmittelbar ſehen oder hören, wo man uns alles erzählt:

Aut agitur res in ſcenis, aut acta refertur.

Wenn man aus dieſen beiden Arten eine dritte vermiſchte macht, die aus der epiſchen und dramatiſchen zuſammengeſetzt iſt, worinnen beides

Spiel und Erzählung vorkömmt: ſo ſind alle Regeln dieſer dritten Art in den Regeln der beiden erſtern enthalten.

Auf dieſe Eintheilung, die ſich nur auf die Art gründet, wie die Poeſie uns die Gegenſtände zeigt, folgt noch eine andere, die aus der Eigenſchaft der Gegenſtände, die die Poeſie behandelt, hergenommen iſt.

Von der Gottheit an bis zu dem allerunterſten Inſekt, iſt alles, wovon ſich eine Handlung denken läßt, der Nachahmung, mithin der Dichtkunſt unterworfen. Wie es alſo Götter, Könige, gemeine Bürger, Schäfer und Thiere giebt, und die Kunſt darauf gefallen iſt, ſolche in ihren wahren oder wahrſcheinlichen Handlungen nachzuahmen: ſo giebt es auch Opern, Tragödien, Komödien, Schäfergedichte und Fabeln. Und dieſes iſt die zweyte Eintheilung, wovon jeder Theil wiederum in kleinere Stücke zerfällt, nachdem die Gegenſtände, ſelbſt die von einerley Gattung, ihre Verſchiedenheiten haben.

Alle dieſe Arten haben beſondere Regeln, die wir im zweyten Theile dieſes Werks ſtückweiſe unterſuchen wollen. Da es aber auch allgemeine Regeln giebt, die ſie alle insgeſamt angehen, ſo wohl was die Sachen, als auch

was

was den poetiſchen Styl anbetrifft: ſo wollen wir bey dieſen anfangen, und wollen beweiſen, daß ſie alle in dem Vorbilde der ſchönen Natur enthalten ſind.

III.

Die allgemeinen Regeln der Poeſie der Sachen ſind in der Nachahmung enthalten.

Wenn es der Natur gefallen hätte, ſich den Menſchen in aller ihrer Herrlichkeit zu zeigen, ich will ſagen, bey jedem Gegenſtande in aller der Vollkommenheit, die ihr möglich iſt: ſo würden alle die Regeln, die man mit ſo vieler Mühe entdeckt hat, und denen man mit ſo vieler Furchtſamkeit und oft ſelbſt mit Gefahr folget, zur Einrichtung und Verbeſſerung der Künſte unnöthig geweſen ſeyn. Die Künſtler würden die Seiten, die ſie vor Augen gehabt hätten, auf das gewiſſenhafteſte geſchildert haben, ohne daß es einer Wahl bedurft hätte. Die Nachahmung allein hätte das ganze Werk gemacht, und die Vergleichung allein hätte es beurtheilt.

Aber da ſie ſich ein Vergnügen daraus gemacht hat, ihre ſchönſten Züge mit einer Men-

ge anderer zu vermiſchen: ſo hat man eine Wahl anſtellen müſſen. Und um dieſe Wahl deſto ſicherer anzuſtellen, hat der Geſchmack Regeln erfunden und vorgeſchrieben. Wir haben die Gründe derſelben im zweyten Abſchnitte feſtgeſetzt. Hier kömmt es darauf an, Folgerungen daraus zu ziehen, und ſie auf die Poeſie zu deuten.

Erſte allgemeine Regel.

Man verbinde das Nützliche mit dem Angenehmen.

Wenn uns die Dinge in der Natur und in den Künſten nach dem Maße rühren, nach welchem ſie eine Beziehung auf uns ſelbſt haben: ſo folgt, daß die Werke, die eine doppelte Beziehung des Nutzens und des Ergetzens auf uns haben, rührender ſeyn müſſen, als diejenigen, die nur eine von beiden haben. Dieß iſt die Lehre des Horaz:

> Omne tulit punctum, qui miſcuit *vtile dulci*,
> Lectorem delectando, pariterque monendo.

Der Endzweck der Poeſie iſt, daß ſie gefalle, und zwar durch Erregung der Leidenſchaften gefalle. Um uns aber ein vollkommenes und dauerhaftes Vergnügen zu verſchaffen, war es

ihre

ihre Pflicht, nur ſolche Leidenſchaften zu erregen, die es verdienen, daß wir ſie lebhaft empfinden, und nicht ſolche, die mit der Weisheit in Feindſchaft ſtehn. Abſcheu gegen das Laſter, in deſſen Gefolge Schande, Furcht und Reue einher gehn, die übrigen Strafen ungerechnet; Mitleiden gegen Unglückſelige, eine Tugend, die ſo weit reicht, als die Welt; Bewunderung großer Beyſpiele, die einen Sporn der Nacheiferung im Herzen zurück laſſen; eine heroiſche und folglich rechtmäßige Liebe: das ſind die Leidenſchaften, von denen alle Welt geſtehen muß, daß ſie zum Gebiete der Dichtkunſt gehören; der Dichtkunſt, die nicht gemacht iſt, in angeſteckten Herzen die Verderbniß zu unterhalten, ſondern das Vergnügen tugendhafter Gemüther zu ſeyn. Die Tugend, in gewiſſe gefährliche Umſtände geſetzt, bleibt allemal ein rührendes Schauſpiel. Aus dem allerverderbteſten Herzen erhebt ſich eine Stimme, die für ſie ſpricht, und die ein rechtſchaffener Mann mit deſto gröſſerm Vergnügen hört, weil ſie ihm ein Beweis von ſeiner eignen Vollkommenheit iſt.

Auch hatten große Dichter ihre Werke, die Frucht ſo vieler Nachtwachen und Arbeiten, niemals dazu beſtimmt, dem Leichtſinne eines eiteln Kopfes zum Zeitvertreibe zu dienen, oder

einem müßigen Midas den trägen Schlummer zu verſüßen. Wenn ſie einen ſolchen Endzweck gehabt hätten, wären ſie wohl große Geiſter geweſen?

Man muß ſich von ihren Abſichten einen ganz andern Begriff machen. Die tragiſchen und komiſchen Gedichte der Alten waren Beyſpiele von der ſchrecklichen Rache der Götter und von dem gerechten Tadel der Menſchen. Sie machten ihren Zuſchauern begreiflich, daß man, um beides zu vermeiden, nicht allein gut ſcheinen, ſondern auch gut ſeyn müſſe.

Homers und Virgils Gedichte ſind nicht etwan eitle Romane, wo der Geiſt von einer thörichten Einbildungskraft herum geführet wird. Nein, man muß ſie als Magazine der Weisheit, als Nationalbücher anſehen, worinn die Hiſtorie des Staats, der Geiſt der Regierung, die Grundgeſetze der Moral, die Lehren der Religion, alle Pflichten der Geſellſchaft enthalten ſind, geſchmückt mit allem, was der Ausdruck und die Kunſt Großes, Reiches und Rührendes mehr als menſchlichen Geiſtern darzubieten im Stande war.

Die Iliade und die Aeneide ſind eben ſo wohl Abſchilderungen der Griechiſchen und Römiſchen Nation, als Molierens Geiziger eine

Abſchilderung des Geizes iſt. Und eben ſo, wie die Fabel dieſer Komödie nur das Tuch iſt, welches zubereitet war, eine Menge wahrhafter Züge, die im gemeinen Leben geſammelt waren, in einer gewiſſen Ordnung anzunehmen: alſo muß auch der Zorn des Achilles und des Aeneas Niederlaſſung in Italien nur als die Leinewand zu einem großen und prächtigen Gemälde angeſehen werden, worauf man die Geſchicklichkeit gehabt hat, Sitten, Gebräuche, Rathſchläge, Geſetze zu malen, eingekleidet bald in Allegorieen, bald in Weißagungen, bisweilen auch nacket vorgetragen; doch ſo, daß man einige Umſtände daran verändert hat, als etwan den Ort, die Zeit, eine Perſon, um der Sache mehr Reiz und Anzüglichkeit zu geben, und dem Leſer das Vergnügen zu machen, einen Augenblick nachzuſuchen, und zu glauben, daß er ſeinen Unterricht keinem, als ſich ſelbſt, zu danken habe.

Anakreon, der die Kunſt zu gefallen ausſtudirt hatte, und der niemals einen andern Endzweck gehabt zu haben ſcheint, wußte ſehr wohl, wie nöthig es ſey, das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden. Andere Dichter ſtreuen Roſen über ihre Lehren, um ihre Rauhigkeit zu verbergen. Er ſelbſt, begabt mit

einer außerordentlichen Zärtlichkeit des Geſchmackes, warf Lehren mitten unter ſeine Roſen. Er wußte, daß die ſchönſten Bilder, wenn wir nichts aus ihnen lernen, etwas Unſchmackhaftes bey ſich führen, das uns bald zum Ekel wird; daß gründlichere Dinge ihnen eine gewiſſe Stärke, ein gewiſſes Salz ertheilen müſſen; und endlich, daß, ſo wie die Weisheit nöthig hat, durch ein wenig Thorheit aufgeheitert zu werden, ſo auch die Thorheit durch ein wenig Weisheit gewürzt werden müſſe. Man leſe den von einer Biene geſtochenen Amor, den durch einen Pfeil des Amors verwundeten Mars, den von den Muſen gefeſſelten Kupido. Man ſieht wohl, daß der Poet dieſe Bilder nicht erfunden hat, uns zu unterrichten; er hat den Unterricht darinn angebracht, uns zu ergetzen. Virgil iſt vielleicht ein gröſſerer Dichter, als Horaz. Seine Gemälde ſind ſchöner und reicher. Seine Verſe haben einen unvergleichlichen Wohlklang. Gleichwohl leſen wir weit mehr im Horaz. Die vornehmſte Urſache iſt: er hat das Verdienſt, lehrreicher für uns zu ſeyn, als Virgil, der vielleicht ehemals lehrreicher für die Römer war.

Hiemit will man nicht ſagen, daß die Poeſie ſich nicht mit einem angenehmen Scherze vertragen ſollte. Die Muſen haben ein fröhliches Herz, und ſind allemal Freundinnen der Grazien geweſen. Aber die kleinen Gedichtchen ſind für ſie mehr Erholungen von der Arbeit, als wirkliche Arbeiten. Sie ſind uns Menſchen ganz andere Dienſte ſchuldig, uns, deren Leben kein beſtändiger Zeitvertreib ſeyn ſoll. Ihr Muſter, die Natur, lehrt ſie, nichts wichtiges zu unternehmen, ohne eine höhere Abſicht dabey zu haben, nehmlich die Vollkommenheit derer, für die ſie arbeiten. So wie ſie die Natur in ihren Grundſätzen, in ihrem Geſchmacke, in ihren Wirkungen nachahmen, ſo müſſen ſie ſie auch in dem Endzwecke nachahmen, den ſie ſich vorſetzt.

Zweyte Regel.

Es muß Handlung in einem Gedichte ſeyn.

Lebloſe Dinge können in die Poeſie hineinkommen: daran iſt gar kein Zweifel. Ja, ſie ſind dort eben ſo weſentlich, als in der Natur ſelbſt. Aber ſie müſſen nur als zufällige Dinge hineinkommen, und von andern abhangen, die fähiger ſind, unſer Herz zu rühren. Von dieſer Art ſind die Handlungen, die man, weil

der

der Verſtand des Menſchen, ſein Wille, ſeine Freyheit, ſeine Leidenſchaften gemeinſchaftlich daran gearbeitet haben, ein Gemälde im kleinen von der ganzen menſchlichen Natur nennen könnte.

Aus dieſer Urſache ermangeln große Maler niemals, auch in die allernackteſten Landſchaften einige Spuren von Menſchheit hinein zu bringen, ſollte es auch nur ein bemoostes Grabmaal ſeyn, oder einige Trümmern von einem alten Gebäude. Der Hauptgrund hievon iſt: ſie malen für Menſchen.

Jede Handlung iſt eine Bewegung: folglich ſetzt ſie einen Punkt voraus, woher man kömmt, einen andern, wohin man gehen will, und einen Weg, worauf man dahin gelangen kann: zwey Enden und eine Mitte: drey Theile, die einem jeden Gedichte die gehörige Gröſſe geben, ſo daß es den Verſtand genugſam beſchäfftigt, und ihn doch nicht allzuſehr beſchäfftiget.

Der erſte Theil ſetzt nichts Vorhergehendes voraus, verlangt aber, daß etwas auf ihn folgen ſoll: dieſes nennt Ariſtoteles den Anfang. Der zweyte ſetzt etwas Vorhergehendes voraus und verlangt auch, daß etwas auf ihn folgen ſoll; dieſes iſt die Mitte. Der dritte ſetzt etwas Vorhergehendes voraus, und verlangt

nichts

nichts hinter ſich; dieſes iſt das Ende. Eine Unternehmung, Hinderniſſe, Ueberwindung der Hinderniſſe: dieß ſind die drey Theile einer intereſſanten Handlung: dieß iſt der Grund von dem Vortrage, der Verwickelung, der Aufloͤſung; dieß iſt das gewoͤhnliche Maß unſerer Verſtandeskraͤfte, und die Quelle angenehmer Empfindungen.

Dritte Regel.

Die Handlung muß ſonderbar, einzeln, einfoͤrmig und mannichfaltig ſeyn.

Gewoͤhnliche Handlungen uns vorzuſtellen, dazu haͤtte der menſchliche Geiſt nicht noͤthig gehabt durch die Dichtkunſt der Natur zu Huͤlfe zu kommen. Unſer ganzes Leben iſt nichts als Handlung; die ganze buͤrgerliche Geſellſchaft iſt eine beſtaͤndige Bewegung von Perſonen, die nach einem gewiſſen Ziele ſtreben.

Wenn uns alſo die Poeſie an ſich ziehen, uns ruͤhren, uns treu erhalten will: ſo muß ſie uns eine außerordentliche Handlung vorſtellen, ausgeſucht unter tauſenden, die es nicht ſind.

Das Sonderbare liegt entweder in der Sache ſelbſt, die geſchieht: zum Exempel, wenn Auguſtus, beym Corneille, mit dem Cinna und

Maximus, die ſich beide wider ihn verſchworen hatten, Rath hält, ob er die Regierung niederlegen ſoll oder nicht; oder es liegt in den Triebfedern, die man anbringt, ſeinen Endzweck zu erhalten. Zum Exempel, wenn eben dieſer Auguſtus, um ſeine Feinde zu entwaffnen, ihnen vergiebt. Dieſe Triebfedern beſtehen in großen Tugenden, oder in großen Laſtern, in einer außerordentlichen Feinheit des Verſtandes, in einem Geiſte von ſehr weiten Ausſichten, der die Begebenheiten einen ganz andern Lauf nehmen läßt, als man erwartet hatte. Dieſes Sonderbare iſt ſehr reizend, ſehr anzüglich für uns, weil es neue Eindrücke auf uns macht, und die Sphäre unſerer Erkenntniß erweitert.

Es iſt nicht genug, daß eine Handlung ſonderbar ſey; der gute Geſchmack verlangt noch andere Eigenſchaften. Iſt das Triebwerk zu ſehr verflochten, wie im Heraklius des Corneille: ſo ermüdet uns die Verwickelung. Iſt es im Gegentheile allzu einförmig: ſo wird die Seele ſchläfrig, aus Mangel der Bewegung, wie in der Berenice des Racine. Die Handlung muß alſo einförmig und zugleich nicht allzu einförmig ſeyn. Sind die Situationen, die Charakter, das Intereſſe einander gar zu ähnlich: ſo werden ſie uns zum Ekel; wird hingegen

gegen die Handlung durch einen ganz fremden Zufall unterbrochen, durch einen Zufall, den man mit den übrigen Theilen ungeſchickt zuſammen geheftet hat, und wäre es auch ein Lappen von Purpur: ſo wird unſer Vergnügen geſtört. Iſt die Seele einmal in Bewegung geſetzt: ſo will ſie ſich nicht gern zur Unzeit aufhalten oder von ihrem Ziele ablenken laſſen. Die Handlung muß alſo mannichfaltig und zugleich einförmig ſeyn, das heißt, alle ihre Theile, ſo verſchieden ſie auch ſind, müſſen ſich geſchickt aneinander fügen, um ein natürliches Ganzes auszumachen.

Dieſe Eigenſchaften würde man bey einer hiſtoriſchen Handlung antreffen, vorausgeſetzt, daß ſie alle die Vollkommenheit hätte, deren ſie fähig iſt. Allein da man dergleichen Handlungen faſt niemals in der Natur antrifft: ſo war es der Dichtkunſt vorbehalten, uns dieſes angenehme Schauſpiel zu verſchaffen.

Vierte Regel.

Betreffend die Charakter, die Verrichtungen und die Anzahl der handelnden Perſonen.

In der Natur, oder im bürgerlichen Leben, welches hier einerley iſt, giebt es Handlungen,

wo die handelnden Perſonen ohne Noth vervielfältiget ſind. Sie hindern ſich mehr, als ſie ſich helfen; ſie handeln ohne Zuſammenhang; ihre Charakter ſind nicht beſtimmt genug, oder ſie haben vielmehr gar keine; ihre Verrichtungen ſind langweilig; ihre Gedanken falſch und niedrig; ihre Reden uneigentlich, oder ſchwach, oder mit unnützen Dingen angefüllt: dergeſtalt, daß, wenn dieſes alles ein Ganzes ausmacht, es ein buntſcheckichtes, ein regelloſes, ein unförmliches Ganzes iſt, worinn die Natur mehr verſtellt als verſchönert erſcheint. Was würde man wohl von einem Maler ſagen, der die Menſchen klein, mager, bucklicht, lahm vorſtellen wollte, ſo wie ſie oft in der Natur angetroffen werden?

Die erſten Künſtler waren genöthiget, ihre Regeln vom Widerſpiele herzunehmen. Sie mußten aus vielen Fehlern die Grundſätze der Schönheit, der Ordnung, des Großen, des Rührenden herleiten: und vielleicht war es ihnen leichter, nach dieſer Methode zu verfahren, als ſie durch die Wahl des Beſſern zu finden. Denn wir empfinden das Schlechte weit deutlicher, als das Gute.

Zu Folge dieſer Beobachtungen hat man ausgemacht: 1. Daß die Anzahl der handelnden

Perſonen

Perſonen ſich nach dem Bedürfniſſe, nicht etwan des Stückes, ſondern der Handlung ſelber, richten ſoll *). Das Bedürfniß des Stückes iſt oft das Bedürfniß des Poeten, der, um eine Lücke auszufüllen, oder ein Hinderniß zu entfernen, eine Perſon erſcheinen oder verſchwinden läßt, ohne daß es die Wahrſcheinlichkeit der Handlung erfodert. Der, wie Virgil, die Kreuſa durch ein Wunderwerk hinwegnimmt, um zu einer zweyten Heyrath Gelegenheit zu geben, ohne welche das ganze Gebäude ſeines Gedichtes über einen Haufen fallen würde. Oder der, wie mancher neuere Poet, die allzulangen und allzuhäufigen Selbſtgeſpräche vermeiden will, und daher bald einen Vertrauten einführt, der nichts zur Handlung beyträgt, bald eine kleine Nebenhandlung einſchaltet, die Perſonen zurück zu bringen oder zu erwarten, die mit der Haupthandlung zu thun haben, hierdurch aber das Intereſſe theilt, und folglich ſchwächt.

 2. Die

*) Den Unterſchied zwiſchen dem Bedürfniſſe des Stücks und dem Bedürfniſſe der Handlung deutlich einzuſehen, darf man nur die Augen auf die Horazier des Corneille werfen. Das Bedürfniß der Handlung erſtreckte ſich bis auf drey oder höchſtens auf vier Aufzüge; und das Bedürfniß des Stücks hat den Poeten zu fünfen genöthiget.

2. Die aufgeführten Perſonen müſſen wohl gezeichnete Charakter haben, die der Grund aller ihrer Handlungen ſind: es mögen Tugenden oder Laſter ſeyn, daran liegt der Poeſie nichts. Agamemnon muß ſtolz, Achill trozig, Ulyſſes verſchlagen ſeyn; und wenn ſie fehlen: ſo müſſen ſie ehe zu viel, als zu wenig thun. Agamemnon muß bis zur Beſchimpfung gehn, Achill bis zur Wut, und Ulyſſes kann der Betriegerey nahe kommen.

3. Sie müſſen das thun, was ſie thun ſollen, und müſſen nichts anders thun. Es war nöthig, das Trojaniſche Lager zu verkundſchaften. Man mußte Männer ausſchicken, die mit Klugheit begabt waren, die Gefahren vorherzuſehn, und mit Tapferkeit, ſich aus denen heraus zu helfen, die ſie nicht vorher geſehen hatten. Ulyſſes und Diomedes werden gewählt. Der eine ſieht alles, was menſchliche Klugheit ſehen kann; der andere führt alles aus, was man von einer heldenmüthigen Tugend erwarten kann. Ein jeder ſpielt ſeine Rolle. Man erkennt die handelnden Perſonen an ihrer Handlung: dieß iſt die ſchönſte Art, ſie zu ſchildern.

4. Endlich müſſen die Charakter auch einen Kontraſt machen, das heißt, ein jeder muß einen

nen Charakter haben, der ſich von den übrigen merklich unterſcheidet, und man muß dieſe Charakter ſo zu zeigen wiſſen, daß ihre Vergleichung gegen einander ſie wechſelsweiſe erhebt. Man findet tauſend Exempel vom Kontraſt bey allen Poeten und Malern. Bald ſind es zwey Brüder, wovon der eine allzugelinde, der andere allzuhart iſt; bald wird der geizige Vater ſeinem verſchwenderiſchen Sohne entgegen geſetzt; hier ſteht der Miſanthrop bey dem Weltmanne, der dem menſchlichen Geſchlechte ſeine Fehler verzeiht; dort liegt der alte Priamus zu den Füßen des jungen Achills, und küßt ihm die Hände, dieſe Hände, an denen noch das Blut ſeiner Söhne klebt. Wenn die Charakter nicht in ihren Arten unterſchieden ſind: ſo müſſen ſie zum wenigſten den Graden nach unterſchieden ſeyn. Horaz und Kuriaz ſind zwey Helden, deren Charakter die Tapferkeit iſt: allein der eine iſt trotziger, der andere menſchlicher.

IV.

Die Regeln der Poeſie des Styls ſind in der Nachahmung der ſchönen Natur enthalten.

Die Poeſie der Sachen, die mit Erſchaffung und Stellung der Gegenſtände zu thun hat, thut alles nach den Geſetzen der Nachahmung, wie wir bisher geſehen haben. Eben ſo verhält es ſich auch mit der Poeſie des Styls und des Verſes, die zum Gegenſatze mit der Poeſie der Sachen alſo genannt wird.

Die Poeſie des Styls enthält die Gedanken, die Worte, die Wendungen, den Numerus und die Harmonie. Alle dieſe Stücke finden ſich auch in der Proſe. Da es aber bey den ſchönen Künſten nicht bloß darauf ankömmt, die Natur auszudrücken, ſondern ſie mit allen möglichen Reizungen, in aller möglichen Anmuth auszudrücken: ſo war die Poeſie berechtiget, ihr einen Grad der Vollkommenheit zu geben, der ſie gewiſſermaßen über ihren natürlichen Stand erhübe. Daher haben die Gedanken, die Worte, die Wendungen, der Numerus in der Poeſie eine Kühnheit, eine Freyheit, eine

Sorgfalt,

Sorgfalt, die in der gewöhnlichen Sprache übermäßig ſcheinen würden.

1. Wahl der Gedanken. Die Poeſie verwirft einen jeden gemeinen Gedanken, einen jeden, der durch allzu häufigen Gebrauch, oder durch den Gebrauch des Pöbels von ſeiner Würde heruntergeſetzt worden iſt. Sie will haben, daß ſelbſt in der Komödie, ja ſo gar in der Rolle eines Knechts, die bey ihr die kleinſte von allen Gattungen iſt, eine gewiſſe Wahl der Gedanken herrſchen ſoll, die den Geſchmack reizt, die eine angenehme und ſonderbare Wendung des Witzes verräth. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß dieſe Wahl der Gedanken die Sachen der geſunden Vernunft nicht ausſchließt, noch die Urtheile des Verſtandes, die in jeder Gattung die Grundlage einer jeden vernünftigen Rede ſind. Ein gemeiner Gedanke macht die Schreibart unedel und niedrig; ein Gedanke von geſunder Vernunft macht ſie männlich und ſtark.

Da in den erhabenen Dichtungsarten die redenden Perſonen ihre Begriffe aus einer höhern Ordnung der Erkenntniſſe hernehmen, die ſie durch Studiren und durch beſtändiges Nachdenken über ſolche Gegenſtände erworben haben, die nicht nach der Faſſung und zum Gebrau-

che des Volks ſind: ſo muß darinn Erhabenheit, Stärke, Adel, Feinheit, Reichthum der Gedanken herrſchen: alles muß darinn Glanz und Würde haben. Beſonders nehmen die Gedanken in der Epopöe und in der höhern Ode einen Charakter der Kühnheit an, den ſie ſonſt nirgends haben. Hier iſt alles Bild, alles bekömmt ein Leben, alles wird ein Gott. Hier ſieht man, wie Aurora, die Tochter des Morgens, mit ihren roſefarbenen Fingern die Pforten des Aufganges eröffnet. Hier ſieht man einen Fluß, der, auf ſeine umgeſtürzte Urne gelehnt, bey dem ſanften Geräuſche ſeiner hervorrieſelnden Quelle ſchläft. Hier ſchwärmen die jungen Weſte auf bunt beblümten Matten, und die Najaden ſcherzen in ihrer kryſtallenen Grotte. Hier iſt keine Mahlzeit, hier iſt ein Feſt:

Quaeſitique decent cultus magis, atque colores
Inſoliti.

Dieſe Freyheit wird indeſſen durch die Geſetze der Nachahmung eingeſchränkt. Der Stand und Zuſtand des Redenden müſſen den Ton zur Rede angeben:

Si dicentis erunt fortunis abſona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinnum.

Die

Die Ode ſelbſt berechtiget zu ihren Ausſchweifungen, und die Epopöe zu ihrem allgewaltigen Feuer nichts, als die Trunkenheit der Empfindungen, und die Gewalt der Begeiſterung, die man bey dem Dichter annimmt; außer dem würde die Kunſt ſich ſelber ſchaden und die Natur ſchlecht nachgeahmt ſeyn.

2. **Wahl der Wörter.** Die Poeſie iſt in der Wahl ihrer Ausdrücke eben ſo ſorgfältig, als in der Wahl ihrer Gedanken. Sie will haben, ihre Rede ſoll nicht allein beſtimmt und richtig ſeyn, welches mehr ein vermiedener Fehler, als eine erhaltene Schönheit iſt; ſondern es ſoll auch eine gewiſſe Anzahl von Wörtern darinn vorkommen, die hervorſtechen und unſre Aufmerkſamkeit rege machen. Sie entlehnt daher einige aus den benachbarten und aus den alten Sprachen; ſie ſucht ihre eigenen veralteten wieder hervor, die man ihres Nachdrucks wegen mit Vergnügen wieder aufleben ſieht. Bald gebraucht ſie einige, die das Geſchlecht bezeichnen, von der Art, und bald einige, die die Art bezeichnen, von dem Geſchlechte. Ein ander mal zieht ſie ſo gar einigen Vortheil vom Gleichlaute, um ein gewiſſes Wort zu gebrauchen, oder vielmehr es zu mißbrauchen. Am liebſten aber bedient ſie ſich

maleriſcher Ausdrücke, die ein Bild geben und die Rede ſinnlicher machen. Sie häuft die Beywörter, nimmt ungewöhnliche, ſetzt ſie nach Art der Griechiſchen Sprache zuſammen. Mit Einem Worte: ſie ſtrebt nach allem, was außerordentlich iſt, ſowohl in Anſehung ſeines Reichthums, als ſeiner Kühnheit, ſeiner Stärke, ſeiner Neuheit.

3. Wahl der Wendungen. In dieſem Stücke hat die Poeſie feiner Kunſtgriffe nöthig; weil die weſentlichſte Eigenſchaft der Wendungen, ſo wohl in Verſen als in Proſe, Leichtigkeit und Ungezwungenheit iſt, und die Poeſie alſo nur geringe Veränderungen hinzuthun kann, welche mehrentheils darinn beſtehn, aus Geſchmack zu unterdrücken, was die Grammatik hinſetzen würde: dieß heißt Ellipſis; hinzu zu thun, was die Grammatik auslaſſen würde: dieß heißt Pleonasmus; Wörter zu verſetzen, die die Proſe nicht zu verſetzen wagen würde: dieß heißt Hyperbaton; das Wort mehr mit dem Hauptbegriffe, als mit ſeinem Beziehungsworte in Uebereinſtimmung zu bringen: dieß heißt Syllepſis. Die Proſe bedient ſich aller dieſer Freyheiten; aber ſie bedient ſich derſelben mäßiger, beſcheidner, ſeltner. Es giebt in dieſem Stücke einen noch zärtlichern Punkt,

nehmlich, den Wendungen einer Redensart einen gewiſſen Zuſchnitt, eine ſorgfältige Einkleidung zu geben, die den Leſer merken läßt, daß in der ganzen Sprache weder ein Wort zu finden ſey, das kürzer und nachdrücklicher, noch eine Anordnung, die einfältiger und zierlicher wäre, als die gebrauchte. Die Wendung iſt glücklich, wenn Gedanke und Ausdruck zuſammen genommen in der größeſten Kürze und zugleich mit der größeſten Klarheit erſcheint.

4. Wahl des Numerus. Ich verſtehe hier durch den Numerus, 1. die Symmetrie der Abſätze, die durch mehr oder weniger merkliche Ruhepunkte beſchloſſen werden. 2. Die Sylben ſelbſt, die einen ſolchen Abſatz beſchlieſſen, und auf welche der Ruhepunkt geſetzt wird.

In der höhern Proſe werden dieſe Ruhepunkte ohne beſtimmte Regeln am Ende eines Abſatzes aufs höchſte von zwölf, mehrentheils aber von weniger Zeilen geſetzt, und zwar mit einer ſolchen Abwechſelung, daß man in einer ziemlich langen Rede kaum zwey Perioden antrifft, die ganz genau einerley Numerus hätten.

In der Poeſie ſind alle Abſätze entweder ſymmetriſch gleich, oder ſymmetriſch ungleich.

Wenn

Wenn der Vers lang iſt, ſo hat er zwey Abſätze und zwey merkliche Ruhepunkte, wie der Hexameter und Pentameter der Lateiner, oder wie unſre Verſe von zehn und zwölf Sylben. Sind die Verſe kürzer, ſo haben ſie keinen Abſchnitt, ſondern nur den Endruhepunkt. Sind die Verſe ungleich, ſo iſt die Anordnung des Numerus in der erſten Strophe der Maßſtab für alle übrigen Strophen. Wenn ſie vom Anfange bis zum Ende ungleich ſind, ſo unterſcheiden ſie ſich von dem Numerus einer ſorgfältigen Proſe allein durch ihre immer gleichen Sylbenfüße und durch den Reim. Die Poeſie übertrifft alſo in dieſem Stück die Proſe an Wahl und Aufwand, und wegen der Verbindlichkeit, worinn ſie ſteht, ſich einer genauern und merklichern Symmetrie zu unterwerfen. Dieſe Materie wird in der Abhandlung von der Redekunſt weitläuftiger ausgeführt werden.

Hier wollen wir uns ein wenig länger bey der Harmonie verweilen, die das Weſen der guten Verſifikation ausmacht, und wovon es nicht ſo leicht iſt, ſich einen richtigen Begriff zu machen:

Non quiuis videt immodulata poemata iudex.

Die Harmonie überhaupt iſt ein ſchickliches Verhältniß, eine Zuſammenſtimmung zwiſchen zwey

zwey oder mehr Dingen. Sie iſt eine Tochter der Ordnung und eine Mutter aller Vergnügungen des Geiſtes. Die Sphäre ihrer Wirkung iſt von unendlichem Umfange, beſonders aber iſt ſie die Seele der ſchönen Künſte.

Es giebt dreyerley Arten von Harmonie in der Dichtkunſt. Die erſte iſt die Harmonie des Styls. Dieſer muß ſich zu der vorhabenden Materie ſchicken, zwiſchen beiden muß ein richtiges Verhältniß getroffen werden. Die Künſte machen eine Art von Republik aus, wo ſich ein jeder nach ſeinem Stande kleiden muß. Wie verſchieden iſt nicht der Ton der Epopöe und der Tragödie! Man gehe alle übrigen Arten durch, die Komödie, die lyriſche Poeſie, das Schäfergedicht: man wird dieſen Unterſchied überall wahrnehmen. *)

Fehlt dieſe Harmonie einem Gedichte, ſo wird eine Maskerade daraus; es wird ein groteskes Werk, ein Fratzengemälde, das der Parodie nahe kömmt. Und wenn ſich die Tragödie bisweilen herunter läßt, oder die Komödie ſich erhebt: ſo geſchieht es, um ihrer Materie

*) Itaque et in tragoedia comicum vitioſum eſt, et in comoedia turpe tragicum, et in caeteris ſuus eſt cuiusque certus ſonus, et quaedam intelligentibus nota vox. *Cic. de Invent. cap.* 2.

tie gleich zu bleiben, die ſich von Zeit zu Zeit abändert; und ſo wird der Einwurf ſelbſt ein neuer Beweis des Satzes.

Dieſe Harmonie iſt eine weſentliche Eigenſchaft der Gedichte; ſie läßt ſich aber bloß empfinden, und zum Unglücke empfinden ſie die Schriftſteller nicht allemal genug. Die Dichtungsarten werden oft mit einander vermiſcht. Man findet in einem und eben demſelben Werke tragiſche, lyriſche und komiſche Verſe, wozu der Gedanke, den ſie enthalten, nicht den geringſten Anlaß gegeben hat. Warum gebt ihr euch denn mit Malen ab, wenn ihr nichts vom Kolorit verſteht?

Deſcriptas ſeruare vices operumque colores
Cur ego ſi nequeo ignoroque, poeta ſalutor?

Ein feines Ohr erkennt faſt an dem Charakter des Verſes die Gattung des Gedichtes, woraus er genommen iſt. Citiret uns den Corneille, den Moliere, den la-Fontaine, den Segrais, den Roußeau: man verwechſelt ſie nicht. Ein einziger Vers des Ovidius verräth ſich unter tauſend Verſen Virgils. Es iſt nicht nöthig, die Verfaſſer mit Namen zu nennen, man kennt ſie an ihrer Schreibart, wie Homers Helden an ihren Thaten.

Die

Die zweyte Art der Harmonie beſteht in dem Verhältniſſe, welches die Töne und die Worte mit den Sachen ſelber haben. Die proſaiſchen Schriftſteller müſſen ſich ein Geſetz daraus machen, ſolche zu beobachten: *) wie vielmehr müſſen es nicht die Poeten thun? Auch ſieht man nicht, daß ſie angenehme Sachen durch rauhe Töne ausdrücken; oder mit lieblich klingenden Worten harte und widrige Dinge bezeichnen:

Carmine non leui dicenda eſt ſcabra crepido.

Selten iſt bey ihnen das Ohr mit dem Verſtande uneins.

Die dritte Art der poetiſchen Harmonie kann die künſtliche genannt werden, zum Gegenſatze mit den beiden andern, die der Rede natürlich ſind, und eben ſo wohl der Poeſie als der Proſe zukommen. Sie beſteht in einer gewiſſen Kunſt, die nicht allein ſolche Ausdrücke und Töne wählt, die ſich zu dem Sinne der Sache ſchicken, ſondern ſie auch ſo ſtellt und ordnet, daß alle Sylben eines Verſes zuſammen genommen, durch ihren Klang, ihre Anzahl, ihre Quan-

*) Aures, vel animus aurium nuncio, naturalem quandam in ſe continet vocum omnium menſionem. Itaque et longiora et breviora indicat. . . . Mutila ſentit quaedam quaſi decurtata etc. *Cic. in Orat.*

Quantität eine andere Art des Ausdruckes hervorbringen, der zu der natürlichen Bedeutung der Worte noch etwas hinzuthut.

Ein jedes Ding in der Welt hat ſeinen beſondern Gang. Es giebt Bewegungen, die ernſthaft und majeſtätiſch ſind; es giebt andere, die lebhaft und hurtig ſind; es giebt noch andere, die ſanft und einförmig ſind. Eben ſo hat die Poeſie Gänge von verſchiedener Art, um dieſe Bewegungen nachzuahmen, und dasjenige durch eine gewiſſe Melodie dem Ohre zu malen, was ſie dem Verſtande durch Worte malt. Es iſt eine Art eines muſikaliſchen Geſanges, der nicht nur den Charakter des Stoffes überhaupt, ſondern auch eines jeden Gegenſtandes insbeſondere, annimmt. Dieſe Harmonie gehört hauptſächlich in die Poeſie und iſt der höchſte Grad der Verſifikation.

Man ſchlage den Homer und Virgil auf; man wird faſt überall einen muſikaliſchen Ausdruck der meiſten Gegenſtände finden. Virgil hat ihn niemals verfehlt: man fühlt ihn bey ihm, wenn man auch nicht ſagen kann, worinn er beſteht. Oft iſt er ſo merklich, daß er auch dem unachtſamſten Ohre nicht entgeht:

Continuo, ventis ſurgentibus, aut freta ponti
Incipiunt agitata tumeſcere, et aridus altis

Montibus

Montibus audiri fragor, aut reſonantia longe
Littora miſceri, et nemorum increbrrſcere murmur.

Und in der Aeneide, wenn er von dem ſchwachen Wurfpfeile redet, den der alte Priamus abſchickt:

Sic fatus ſenior, telumque imbelle, ſine ictu
Coniecit, rauco quod protinus aere repulſum,
Et ſummo clypei nequicquam vmbone pependit.

Ich kann dieſe Stelle aus dem Horaz nicht übergehen:

Qua pinus ingens albaque populus
Vmbram hoſpitalem conſociare amant
Ramis, et obliquo laborat
Limpha fugax trepidare rivo.

Wenn es übrigens Leute giebt, denen die Natur das Vergnügen eines zarten Gehöres verſagt hat, und die dieſen muſikaliſchen Ausdruck nur alsdann fühlen, wann er übertrieben wird: ſo gehören dieſe Anmerkungen nicht für ſie. Man könnte ihnen Autoritäten von Griechen und Lateinern anführen, die ſich über die Harmonie der Sprache in eine weit umſtändlichere Unterſuchung eingelaſſen haben, *) allein wir wollen es bey dem Vida bewenden laſſen, und dieſes um ſo viel mehr, da er zugleich die Lehre und das Beyſpiel giebt.

Haud

*) *Cic. Orat. cap. 44 etc. Id. de orat. lib. III cap. 43-58. Dion. Halic.* περι συνθεσεως ὀνομάτων. *Quinct. Inſtit. orat. lib. IX. cap. 4 Voss. Inſt. Orat. lib. IV. c. 4*

Haud ſatis eſt illis,(poetis,) vtcumque claudere verſum,
Et res verborum propria vi reddere claras:
Omnia ſed numeris vocum concordibus aptant,
Atque *ſono*, quaecunque canunt, imitantur, et *apta*
Verborum facie, et *quaeſito carminis ore*.
Nam diuerſa opus eſt veluti dare verſibus ora
Diuerſosque habitus: ne qualis primus, et alter,
Talis et inde alter, vultuque incedat eodem.
Hic, melior motuque pedum et pernicibus alis,
Molle viam tacito lapſu per leuia radit.
Ille autem membris ac mole ignauius ingens
Incedit tardo molimine ſubſidendo.
Ecce aliquis ſubit egregio pulcherrimus ore,
Cui laetum membris Venus omnibus afflat honorem.
Contra alius rudis informes oſtendit et artus
Hirſutumque ſupercilium ac caudam ſinuoſam,
Ingratus viſu, ſonitu illaetabilis ipſo.
Nec vero hae ſine lege datae, ſine mente figurae;
Sed facies ſua pro meritis, habitusque ſonusque
Cunctis cuique ſuus, vocum diſcrimine certo. etc.

Das Folgende iſt eben ſo angenehm, als reich, und führt einen Beweis für uns, worauf nichts zu antworten iſt.

Eine ſolche Harmonie herrſchte in den Gedichten der Griechen und Römer. Iſt die deutſche Verſifikation der ihrigen gleich? Und, iſt ſie es nicht, können wir die ihrige annehmen? Wir wollen dieſe Frage in dem folgenden Abſchnitte unterſuchen.

V. Von

V.

Von der deutſchen Verſifikation.

Die Alten hatten einen eigenen Vers für die erzählenden Gedichte, einen eigenen für das Theater, und einen eigenen für die Ode.

Ihr epiſcher Vers iſt regelmäßig und zugleich frey. Sein Spondeus hat zwo ganze Längen, ſein Daktylus hat eine ganze Länge und zwo halbe, oder, zuſammen gerechnet, gleichfals zwo ganze Längen, ſo daß jeder Fuß, mit einer ungleichen Anzahl von Sylben, einen gleichen Raum von Zeit einnimmt: Ein Sylbenmaß, das nicht genauer ausgerechnet ſeyn kann! Und dennoch behält der Vers, mitten unter dieſer gebundenen Einförmigkeit, ſo viel Freyheit und Abänderung, daß er, nach der Natur der Sachen, oder nach den Geſetzen des Wohlklanges, bald eilen, bald langſam gehen kann. Ein Vers, worinn der Hammer der Cyklopen in ſchweren Spondeen auf den Amboß fällt, und ein Vers, in welchem das muntere Roß in ſchnellen Daktylen läuft, werden in gleich langer Zeit ausgeſprochen.

Hätte der Vers bloß einerley Sylbenfüße bekommen: ſo wäre er allzueinförmig und in

langen Gedichten dem Ohre bald zum Ekel geworden. Hätte er mehrere Arten von Sylbenfüßen auf willkührlichen Stellen erhalten: ſo würde ſein Gang unſerm Ohre nicht mehr ſo merklich geblieben ſeyn; der Vers wäre eine wohlklingende Proſe geworden.

Von dieſer letzten Art ſind ohngefähr die Sylbenmaße der franzöſiſchen und der ältern deutſchen Poeſie, wo man nur die Sylben zählt, das heißt, wo man die Länge des Verſes gleichſam nur für die Augen abmißt, aber nicht die Quantitäten oder die eigentliche Dauer des Verſes dem Ohre beſtimmt; ſondern es dem Dichter überläßt, aus Jamben, Trochäen, Daktylen, Spondeen, Anapäſten, Amphibrachen und Pyrrhichien *) ſich für tauſend Verſe tauſend abgemeſſene und wohlklingende Sylbenmaße zu erſchaffen, Sylbenmaße, die ſich mit dem vorhergehenden und nachfolgenden Verſe allemal wohl vertragen und mit einander eine ſchöne

*) Der Spondäus (– –) beſteht aus zwey langen Sylben; der Pyrrhichius (◡ ◡) hat zwey kurze; der Jambus (◡ –) eine kurze und eine lange; der Trochäus (– ◡) eine lange und eine kurze. Aus drey Sylben beſteht der Daktylus (– ◡ ◡), der Anapäſtus (◡ ◡ –), der Amphibrachus (◡ – ◡), der Amphimacer (– ◡ –), der Bacchius (◡ – –), der Antibacchius (– – ◡), der Tribrachus (◡ ◡ ◡), der Moloſſus (– – –).

ſchöne Harmonie ausmachen müſſen: eine Schwierigkeit, die ſehr wenige Dichter ſehr ſelten glücklich überſtiegen haben! Bey dem römiſchen Sylbenmaße hingegen iſt der Poet weit ſicherer, harmoniſch zu ſchreiben: für Ordnung und Melodie ſorgt das Schema ſeines Verſes; er ſelbſt ſorgt für eine geſchickte Unterbrechung des Gleichlautes, für die Abänderung des poetiſchen Perioden, für einen mannichfaltigen Numerus. In der franzöſiſchen Poeſie kann ein zwölfſylbiger Vers zehn kurze Sylben und ein anderer zehn lange Sylben haben: Eine Disproportion, die das Ohr nothwendig beleidigen muß! Bey einer ſolchen ungleichen Abmeſſung kömmt ihnen der Reim merklich zu ſtatten. Dieſer iſt das beſte Schlußzeichen ihres Verſes; anſtatt daß das Ende des Hexameters nicht allein durch ſeine bekannte Länge, ſondern auch durch ſeinen beſtändig fünfſylbigen Ausgang genugſam angedeutet wird.

Man hat geſagt, daß dieſer beſtändig gleiche Schluß unſer Ohr in einem langen Gedichte noch mehr ermüden ſoll, als der Reim, der wenigſtens mit männlichen und weiblichen Sylben abwechſelt. Allein in dem hexametriſchen Ausgange kann ich dieſe fünf Sylben aus vier und zwanzig Buchſtaben ſo verſchieden zuſam-

men ſetzen, als ich will. Eine erſtaunliche Mannichfaltigkeit! Bey dem Reime hingegen muß ich allemal gleichtönende Sylben zuſammen bringen. Der fünfſylbige Ausgang des Hexameters kann tauſendmal wiederkommen, ohne daß er dem Ohre einerley Schall zurückbringt. Man gebrauche in tauſend Verſen keine einzige Reimſylbe zweymal, dennoch hört man fünfhundertmal eine ſtarke Monotonie. Man erlaube uns hier, in dieſe Materie etwas tiefer hineinzudringen.

Es iſt die Frage, ob dieſe ſtärkere Monotonie des Reims nicht vielmehr eine Schönheit als ein Fehler ſey: und ob nicht die übrige große Mannichfaltigkeit des deutſchen Verſes ein ſolches Gegengewicht gewiſſermaßen nothwendig mache? Der letzte Theil der Frage iſt am leichteſten zu beantworten. Ein jeder weiß, daß unſere gewöhnlichſten Sylbenmaße aus lauter Füßen von einerley Art beſtehen, und daher vielmehr auf der Seite der Einförmigkeit, als auf der Seite der Mannichfaltigkeit zu viel thun, und daß ſie folglich die gröſſere Monotonie des Reims zu ihrem Gegengewichte im geringſten nicht bedürfen. Laßt uns alſo ausmachen, ob nicht dieſer Gleichlaut des Reims an und für ſich ſelbſt dem Ohre gefällt?

Gefällt

Gefällt er, ſo wollen wir dem barbariſchen Weltalter wegen dieſer glücklichen Erfindung Dank ſagen.

Allein, welches Ohr ſoll Richter ſeyn? Ein Ohr, das an den Reim gewöhnt iſt, verliert im Anfange ein gewiſſes Vergnügen, eine gewiſſe Befriedigung, wenn es den Reim da vermißt, wo es ihn zu finden gewohnt war. Ein Ohr, das ſich an die klangreichen Hexameter gewöhnt hat, verliert bey den beſten gereimten Gedichten einen Theil von ſeinem Vergnügen; weil ihm itzt ein höherer Wohllaut eingedrückt iſt, gegen welchen ihn die Wiederholung einer gleichartigen Sylbe unharmoniſch dünkt. Hier iſt alſo Erfahrung wider Erfahrung.

Man wird ſich auf die Autorität der Meiſter berufen wollen. Hier ſind die geiſtreichen Griechen und Römer, ein Theil der Engelländer, der Italiäner, der Deutſchen und der Spanier wider alle franzöſiſchen Dichter und wider den gröſſeſten Theil der Neuern überhaupt. Doch kommen die franzöſiſchen Poeten bey dieſer Unterſuchung kaum einmal in Rechnung, weil bey ihnen dieſes Unterſcheidungszeichen des Reims durch die übrige ungebundene Mannichfaltigkeit ihres Verſes gewiſſermaßen nothwendig gemacht wird.

Der Gebrauch einiger vortrefflichen neuern Dichter, und das Exempel ſo vieler Völker, ſogar in Aſia und Amerika, beweiſet nichts mehr für den Reim, als dieſes, daß er, wie viele andere Dinge, Schönheiten des Vertrages beſitzt, Schönheiten der Mode, worüber wir uns verglichen haben, daß wir ſie ſchön finden wollen. Und in der That hat er dieſes Beyſtandes der Mode und des Vertrages ſehr nöthig. Seine Gleichlaute, ſeine ſymmetriſchen Eindrücke ſind mit dem Vergnügen gar nicht zu vergleichen, das aus wohlklingenden Sylbenmaßen entſteht: dieſem Vergnügen, das beſtändig fortdauret, ſo lange man den Vers hört. Auch iſt eine Reimſylbe keine wohlklingende Sylbe an ſich ſelbſt, ſie ſoll es erſt durch die Vergleichung werden; und dieſes geſchieht oft nicht eher, als nach einer Dauer von zwölf, von vier und zwanzig, von ſechs und dreyßig dazwiſchen geſtellten Sylben. Leute, die keine Kunſtverwandte ſind, oder auch die Kunſtverwandten ſelbſt, die den Reim nicht allzulieb haben, und die deſto ſtärker auf die höhern Schönheiten der Gedanken, des Styls, der Harmonie und des Numerus Acht haben, erinnern ſich des erſten Reims nicht mehr ſo deutlich, wann ſie den zweyten hören, daß ſie von der Vollkommenheit dieſer

beiden

beiden Reime auf eine angenehme Weiſe gerührt werden könnten. Andere, deren aufmerkſames Ohr er rührt, und die ſeines ſymmetriſchen Eindruckes nie verfehlen, werden ſeiner wie Saint-Mard, der feinſte unter den franzöſiſchen Kunſtrichtern, in einem langen Gedichte müde und überdrüſſig; welches ihnen bey der mannichfaltigen Harmonie des Hexameters nicht wiederfährt.

Hat der Reim nicht andere Annehmlichkeiten, die nicht von ſeinem Schalle abhangen? Allerdings. Und dieſe ſind die glücklich überwundenen Schwierigkeiten, worüber Corneille, Moliere, La-Fontaine tauſendmal triumphirt haben, als ſie die naive Fabel, die Komödie, die Tragödie zu einer Höhe brachten, die wir allemal bewundern und vielleicht niemals erreichen werden. Man ſchreibe ohne Reime und übertreffe ſie.

Dieſes kann auch umgekehrt werden: Man reime, und übertreffe die beſten unter den Alten. Exempel können hier alſo nichts entſcheiden, und wenn ſie es können, ſo entſcheiden ſie vielleicht zum Vortheile der Alten. Auch fragt man mit Recht: ob die guten neuern Dichter, wenn ſie nicht nöthig gehabt hätten, dem Reime zu gehorchen, ihre Poeſie nicht weit mehr wür-

den ausgearbeitet haben; ob ſie nicht weit mehr kleine Schönheiten hätten anbringen, nicht weit mehr kleine Fehler vermeiden können, Fehler, die man ihnen itzt, wegen der Art von Schwierigkeit, womit ſie zu ſtreiten hatten, gern vergiebt? Aber niemand wird im Ernſte fragen wollen: ob nicht Virgil, Horaz, Katull natürlicher, gedrängter, wohlklingender würden geſchrieben haben, wenn ſie ihre Verſe gereimt hätten?

Und doch ſollte man faſt denken, daß manche Poeten eine ſolche Frage eben nicht für ungereimt hielten. Sie ſagen: der Reim hilft uns oft zu einem ſchönern Gedanken. Allein ſie bedenken nicht, daß er alsdann nichts mehr, als das Verdienſt hat, welches alle Zufälle in der Welt haben. Ein von ohngefähr aufgeſchlagenes Buch, ein von ohngefähr gehörtes Wort bringt einen Dichter, der mit ſeiner Arbeit beſchäfftiget iſt, eben ſo oft auf einen glücklichern Gedanken. Ja, wenn uns dieſes mühſame Spiel der Sylben einmal zu einem naivern, ſtärkern, erhabenern Ausdrucke verhilft, ſo verhilft es uns dagegen zwanzigmal zu einem ſchwachen, ſchielenden, und unbeſtimmten Ausdrucke.

Es iſt alſo nicht genug, daß die Ueberwindung der Schwierigkeiten gefalle, die Schwierigkei-

rigkeiten ſelber müſſen etwas werth ſeyn, ſie müſſen ſelbſt Schönheiten ſeyn und keinen höhern Schönheiten im Wege ſtehn; ſonſt könnte man ſich Schwierigkeiten eines Akroſtikers und Lipogrammatiſten machen, und ſie ſo gut überwinden, als es irgend dem menſchlichen Witze möglich iſt.

Jedoch man frage einen Dichter, der weiß, wie vollkommen man in beiden Arten ſchreiben kann, welche von beiden ihm die wenigſte Mühe koſtet? Vielleicht wird er antworten, wie jener Römer ſeinem Freunde, ich ſchreibe dir einen langen Brief, weil ich nicht Zeit hatte, dir einen kurzen zu ſchreiben: ich mache ein gereimtes Lied, weil ich nicht Zeit habe, ein reimloſes zu machen. Woher dieſes? Nicht daher, als ob der Reim, wegen der Nothwendigkeit, worinn er uns ſetzt, aus einer kleinen Anzahl von Wörtern eines zu wählen, uns nicht an ſich ſelbſt weit mehr Mühe verurſachen ſollte, als die bloße Beobachtung des Sylbenmaßes; ſondern daher, weil wir unter dem Schutze des Reimes in ſchwerern Dingen ungeſtrafter nachläßig ſeyn können. Man iſt es gewohnt, uns des Reimes wegen eine gezwungenere Wendung, eine unnatürlichere Folge der Gedanken, manches überflüßige Beywort, manches ſchwache Hemiſtichium,

miſtichium, manche Härte, manchen Uebelklang zu vergeben. Man vergiebt uns aber nichts, wenn wir uns dieſe Feſſeln abgenommen haben. Man will nicht allzu wohlfeil ergetzet ſeyn, wofern man uns Dank wiſſen ſoll. Als Virgil uns mit ſeiner ausgearbeiteten Poeſie und mit dem Wohlklange ſeines Verſes bezaubern wollte, da hatte er gewiß ſtrengere Geſetze zu halten und gröſſere Schwierigkeiten zu überwinden, als unſere reimenden Dichter, Schwierigkeiten, die von ſeinen Vorgängern und Nachfolgern nicht ſo leicht zu überwinden waren. Hier ſtehen alſo abermals überwundene Schwierigkeiten gegen überwundene Schwierigkeiten. Welche ſollen, welche können wir überwinden?

Iſt der römiſche Hexameter der deutſchen Sprache möglich?

So lange die deutſche Sprache an ſich ſelbſt weniger Wohlklang hat, als die römiſche, ſo lange iſt ihr auch der Wohlklang des römiſchen Verſes unmöglich. Wir müſſen aber dieſe Frage genauer beantworten.

Die deutſchen Poeten richten ſich bey allen ihren Sylbenmaßen allein nach dem hohen oder tiefen Accente, womit man die Sylben ordentlicher Weiſe ausſpricht. Die lateiniſchen Dichter hörten genau, wie lang dieſe Sylben

an ſich ſelber waren, ohne Abſicht auf denjenigen Accent, den man ihnen vielleicht in der gemeinen Ausſprache ſchon damals beygelegt haben mag. Bey ihnen war ein Wort, worinn zwey ſtumme Buchſtaben auf einander folgten, lang; und dieſes mit Recht: weil es mehr Zeit erfodert, zwey Buchſtaben hören zu laſſen, als einen. Ein Wort, worinn zwey Vokale in einen zuſammen gezogen wurden, war bey ihnen lang, aus eben dieſer Urſache. Hiedurch bekamen ſie ein ſehr genau ausgerechnetes Sylbenmaß, deſſen Genauigkeit gleichwohl die nach und nach eingeführte Ausſprache immer mehr und mehr zerſtöret hat; ſo daß wir neuern Lateiner itzt den hohen Accent allzuoft auf kurze und den tiefen auf lange Sylben legen. Eine Veränderung, die auch die griechiſche Sprache erlitten hat, deren wahre Längen und Kürzen, die wir in ihren Poeten finden, mit der Accentuation, das iſt, mit der nachmahls entſtandenen gemeinen Ausſprache, ſelten übereinſtimmen.

Wir Deutſchen haben unſere Sylbenmaße ſo buchſtäblich genau, wie die Griechen und Römer die ihrigen, nicht abgemeſſen und auch nicht allzuwohl abmeſſen können. Ja, wir haben nicht einmal unſere Accente richtig genug beobachtet. Die einſylbigen Wörter, woran unſere

ſere Sprache freylich einen allzugroßen Ueberfluß hat, ſind unſern Poeten kurz oder lang, wie ſie ſolche nöthig haben. Die dritte Sylbe unſerer daktyliſchen Wörter wird von den meiſten lang gemacht, weil ſie in der That ein wenig nachtönt, ein wenig ſchärfer ausgeſprochen wird, als die zweyte Sylbe. Aus unſern wirklichen Spondeen machen einige bald Jamben, bald Trochäen; oder, wenn man lieber will, aus unſern Antibacchien (‒ ‒ ⏑) machen ſie bald Amphibrachen (⏑ ‒ ⏑), bald Daktylen (‒ ⏑ ⏑). Man hat ſich dieſe Freyheiten vielleicht darum einigermaßen erlauben können, weil dadurch in unſere ſehr einförmige Versart einige Mannichfaltigkeit gebracht ward, ein kleiner Theil von derjenigen, wodurch ſich die franzöſiſche Verſifikation von der unſrigen unterſcheidet. Nehmen wir aber den Hexameter an, in welchem bereits Mannichfaltigkeit genug herrſcht: ſo iſt es billig, daß wir die Längen unſerer Sylben, oder, welches bey uns einerley ſagen will, die Accente derſelben, genauer beobachten; daß wir nehmlich, ſo viel es möglich iſt, die einſylbigen Wörter lang oder kurz gebrauchen, nach dem wir ihnen einen mehr oder weniger ſcharfen Accent in der Deklamation geben; daß wir aus unſern Daktylen keine Amphimacer (‒ ⏑ ‒)

machen;

machen; daß wir unſere wenigen Spondeen an ſolche Stellen bringen, wo ſie unſerm Ohre, das keiner reinen Spondeen gewohnt iſt, am wenigſten anſtößig ſind, nehmlich in den Anfang des Verſes. Daraus aber kann man uns kein Verbrechen machen, daß wir zu dem Hexameter, den wir von den Alten nachahmen, anſtatt der Spondeen unſere Trochäen gebrauchen. Wir haben faſt gar keine reinen Spondeen: aus der Urſache, weil wir in der geſchwinden Ausſprache nothwendig der einen Sylbe einen ſchärfern Accent geben müſſen, als der andern. Dagegen ſind unſere Trochäen mehrentheils ſo ſehr mit Konſonanten beladen, daß ſie dem Ohre der Lateiner als Spondeen würden geklungen haben.

Der römiſche ſpondeiſch daktyliſche Vers iſt allerdings gleicher und abgemeſſener, als der deutſche trochäiſch daktyliſche iſt. Wenn wir in einen unſerer Hexameter fünf Trochäen und in einen andern fünf Daktylen bringen: ſo enthält der erſtere einen ganzen Takt, das Zeitmaß eines Spondeen, weniger, als der zweyte. Allein wir müſſen niemals einen ſolchen trochäiſchen Hexameter machen, außer wenn unſere Trochäen ſo ſchwer und langſam gehn, daß ſie den Vers einigermaßen verlängern und zu ſeiner

Dauer

Dauer etwas hinzuſetzen; und auch dieſes iſt nur unter der Bedingung erlaubt, wenn wir, ohne Affektation, eine muſikaliſche Malerey dadurch erhalten können.

Die deutſchen Hexameter klingen alſo gegen die Virgiliſchen nicht übler, als unſere reinſten Alexandriner gegen die reinſten Senarien der Lateiner: wenn wir nehmlich die hohen und tiefen Accente genau beobachten; wenn wir keinen Hexameter machen, der ſich auf zweyerley Weiſe ſkandiren läßt; wenn kein Ausgang mit dem andern Ausgange oder mit der Mitte des Verſes allzugroße Aehnlichkeit hat; wenn wir überhaupt die Wörter ſo ſtellen, daß durch ihre Zuſammenkunft eine mannichfaltige Abwechſelung von Tönen erhalten wird; wenn in der ſchönen Zuſammenkettung ſtummer und lauter Buchſtaben weder zwey Vokale einen Hiatus, eine Art von Lücke, ein kleines Geheul verurſachen, noch auch vier oder mehr Konſonanten dieſe Kette ungelenk und ſteif, und der Zunge Mühe und dem Ohre Mißvergnügen machen; wenn wir, wie alle römiſchen Dichter, den Vers in der Mitte einſylbig abſchneiden, außer wenn ein höherer Wohlklang durch das Gegentheil erhalten wird: welcher höhere Wohlklang theils die bloße Abänderung, theils

eine kleine muſikaliſche Malerey zum Grunde hat. Wenn alle dergleichen kleine Regeln, ſamt ihren Ausnahmen, aus den harmoniſchen Alten ſtudirt, oder durch das eigene gute Gehör gefunden und von dem Dichter mit genugſamer Mühe und Sorgfalt beobachtet werden: ſo können wir den deutſchen Hexameter ſo wohlklingend machen, daß er den Klang der regelmäßigſten gereimten Alexandriner weit übertrifft.

Der einſylbige Abſchnitt im dritten Fuße des Verſes iſt keine eingebildete Schönheit. Er iſt ein kleiner Ruhepunkt, der uns den Weg erleichtert, den wir bis ans Ende des Verſes zu machen haben. Er wird nicht früher geſetzt: weil uns die Ruhe alsdann noch nicht nöthig iſt, und weil, auf dieſe Weiſe, die andere Hälfte des Verſes gegen die erſte gar keine Proportion behalten würde. Er wird nicht ſpäter geſetzt: weil unſer Geiſt die Gradation liebt und gern von dem Kleinern zum Gröſſern fortſchreitet. Er wird nicht völlig in die Mitte geſetzt oder zweyſylbig gemacht: damit der Vers nicht in zwey gleiche Verſe zerfalle, ſondern allemal einer und ein ganzer zu ſeyn ſcheine. Man ſchlage die Aeneide nach, man wird dieſe einſylbige Cäſur faſt überall beobachtet finden:

Ille ego, qui quondam | tenui modulatus auena
Carmen, et egresſus | ſiluis, vicina coëgi,
Vt quamuis auido | parerent arua colono,
Gratum opus agricolis: | at nunc horrentia Martis
Arma virumque cano, | Troiae qui primus ab oris
Italiam fato | profugus Lauinaque venit
Littora. etc.

Will man ein deutſches Exempel?

O dreymal ſeliges Volk, | das keine Sorge beſchweret,
Kein Neid verſuchet, kein Stolz! | dein Leben fließet verborgen,
Wie klare Bäche durch Bluhmen dahin = = =

Im dritten Verſe konnte dieſes Geſetz ſehr ſchön gebrochen und die Cäſur erſt in den vierten Fuß gebracht werden, damit der Bach gleichſam weiter zu fließen ſchiene.

= = = Laß andre dem Pöbel,
Der Dächer und Bäume beſteigt, | in Siegeswagen zur Schau ſeyn,
Gezogen von Elephanten. = = =

Hier iſt dieſes Geſetz wiederum gebrochen, und noch dazu in den zweyten Fuß ein Trochäus, anſtatt des daſelbſt gewöhnlichen und beſſern Daktylus gebracht, wodurch der Vers ſchwerfälliger klingt, gleich dem Gange des Elephanten.

= = = Laß andre ſich lebend in Marmor
Bewundern, oder in Erz, | von knieenden Sklaven umgeben. u. ſ. w. *)

Ein

*) Dieſe angeführten Hexameter haben eine kurze Anfangsſylbe, wider die Gewohnheit der Alten. Und dieſes

Ein Liebhaber des Reimes und der lateiniſchen Sylbenmaße wird die Frage aufwerfen:

M 2 Kann

dieſes ſcheint für die deutſche Sprache nicht unbequem zu ſeyn, als welche vor ihre Subſtantiva Artikel, und Pronomina vor ihre Verba ſetzt. Auch pflegen wir aus dieſer Urſache unſre meiſten daktyliſchen Verſe mit einer kurzen Sylbe anzufangen. Indeſſen könnte man wider einn ſolchen amphibrachiſchen Hexameter einwenden: daß das Ohr keinen ſo beſtimmten Maßſtab von ihm erhält, wie von dem daktyliſchen Hexameter, weil wir nicht eben ſo deutlich, wie bey dem daktyliſchen, hören können, wo er zu Ende gelaufen iſt, und wo er wieder anfängt. Ein ſolches fühlbares Schlußzeichen iſt gleichwohl bey einem Verſe nöthig, wenn er ſich nicht zu ſehr dem ununterbrochenen Gange der Proſe nähern, ſondern ein Vers werden ſoll, das heißt, eine Zeile, die nicht bloß für das Auge, ſondern vornehmlich für das Ohr wiederkehrt. — Der Poet könnte hierauf antworten, daß, wenn ihn das Ohr einmal gewohnt iſt, es ſeine Länge wenigſtens eben ſo gut abmißt, als es die Länge unſeres reimfreyen jambiſchen Verſes abzumeſſen weiß. Man kann ferner einwenden: daß der Vers durch dieſe kurze Anfangsſylbe, wenn ſie mit dem Schlußfuße zuſammengenommen wird, einen Daktylus mehr hören läßt, und folglich hüpfender u. ſpielender klingt, als es die Majeſtät des heroiſchen Verſes zu erlauben ſcheint. Hierauf kann man antworten: daß dieſes im Deutſchen den höhern Wohlklang nicht ſo beleidiget, als es im Lateiniſchen geſchehen würde, wo die Daktylen weit hüpfender klingen, weil ſie reiner und weniger mit Konſonanten beſchweret ſind. Und wenn der Poet dieſes ja einmal beſorgt, ſo kann er dafür in der einen Hälfte des Verſes einen Daktylus weniger anbringen.

Indeſſen ſcheint es doch, daß die Poeten ſicherer gehn, wenn ſie den daktyliſchen Hexameter der Alten beybehalten.

Kann man nicht beider Schönheiten vereinigen, kann man nicht den Hexameter reimen?

Wer ſich dieſem doppelten Zwange unterwerfen will, der bedenke, daß er es auf Unkoſten der edlern Theile ſeines Gedichtes thut; ja er bedenke, daß er ſich eine unnütze Mühe macht. Ein gröſſeres Licht verdunkelt ein kleineres. Der Klang des Hexameters und ſeine Länge machen, daß man den Reim ſelten merkt.

Will man den Reim zwar fahren laſſen, dennoch aber den Hexameter nicht annehmen, ſondern die gewöhnlichen jambiſchen Versarten von zehn, von zwölf Sylben beybehalten: ſo möchten wir wohl rathen, daß man den Abſchnitt, wie Horaz in ſeinen Senarien, nach der fünften Sylbe ſetzte. Hiedurch würde der Gleichlaut vermieden werden, den ein männlicher Abſchnitt, verbunden mit einem männlichen Ausgange, dem Ohre nothwendiger Weiſe

ſe

behalten. Nicht zu rechnen, daß wir bereits daran gewöhnt ſind, unterſcheidet er ſich auch beſſer von dem ſechsfüßigen jambiſchen mit einem Anapäſte vermiſchten Sylbenmaße, welches wir zum Theater vorſchlagen möchten. Auch wird der Hexameter bisweilen mit andern Versarten verbunden, und dieſe würden abermals einige Veränderung leiden müſſen, wenn man ihnen den neuen amphibrachiſchen Hexameter aufs beſte anpaſſen wollte: woraus immer mehr fremde Sylbenmaße, und folglich immer gröſſere Schwierigkeiten für die Leſer entſtehen würden.

ſe macht; auch würde die erſte Hälfte des Verſes alsdann jambiſch und die zweyte trochäiſch klingen, welches keine unangenehme Abänderung in einem langen Gedichte hervorbringen würde.

Will man aber auch den Reim beybehalten, ſo kann man dadurch noch mehr Mannichfaltigkeit in den gereimten Vers bringen, wenn man den halben oder ganzen Verſtand nicht immer mit dem Reime endiget; ſondern hierinn dem Exempel der Alten folgt, die dem Numerus, der Harmonie, dem ſchönern Ausdrucke zu gefallen, ihren jambiſchen, choriambiſchen und hexametriſchen Ausgang nicht immer zum Schluſſe des Gedankens machten. Sie endigten den Gedanken oft mit dem Anfange des folgenden Verſes, ob ſie gleich dadurch in Gefahr geriethen, den Schlußfall des erſtern Verſes weniger deutlich zu hören. Wir würden in dieſe Gefahr nicht einmal gerathen, weil der Reim den Ausgang unſeres Verſes merklicher bezeichnet, als es der bloße Sylbenfuß *) bey den Lateinern that. Freylich fällt ein ſolches

*) Dieſer Sylbenfuß war beym Schluſſe ihrer Verſe noch dazu willkührlich. Sie konnten ihren jambiſchen und choriambiſchen Vers ſo wohl mit einem Jambus als Pyrrhichius, und ihren Hexameter anſtatt des Spondeus mit einem Trochäus ſchließen.

Reimwort ſchwächer in die Ohren, als ein anderes, das zugleich mit einer Pauſe für den Verſtand begleitet wird: allein dieſer Schade iſt gegen die Vortheile nicht zu rechnen; worunter auch dieſer für die Liebhaber des Reims nicht der geringſte iſt, daß ſie weit mannichfaltigere und nicht immer ſolche Reime nehmen dürfen, die man ſchon vorher errathen kann, und die mehrentheils aus Hauptwörtern beſtehn, und zwar, was die weiblichen Reime anbetrifft, aus ſolchen, die ſich faſt allezeit in en endigen. Zum wenigſten wollten wir dieſe Ueberſchlingung des Verſes dem reimenden Dichter in der hohen Pindariſchen Ode vergönnen, wo die gewaltige Begeiſterung, wo die aufs höchſte erhitzte Einbildungskraft die Symmetrie der Zeilen und ſelbſt der Strophen mit größerm Anſtande unterbrechen kann, als es in einem leichtern Scherzliede geſchehen darf. Scherzhafte Lieder ſind mehrentheils zum Singen beſtimmt, und erfodern alſo mehr Ebenmaß, wegen ihrer immer wiederkehrenden Melodie.

Um ſich durch den Reim noch weniger Zwang aufzuladen, haben einige unſerer Dichter, nach dem Exempel der Ausländer, gleichlautende Reimſylben, oder auch Wörter von gleichem Laute in die deutſche Proſodie aufgenommen.

Hiedurch

Hiedurch erhalten wir ebenfalls eine gröſſere Menge Reime, und folglich mehr Freyheit zu wählen:

Füll ihn, damit dir noch mein letzter Odem danke. —
Wie freudig ſtieg' ich auf! ſo ſchnell, als ein Gedanke,
Stieg' ich zum Kriſpus auf.

Und in eben dieſer Tragödie:

Ein Wunſch voll Menſchlichkeit und Würde!
Er zeigt ein fühlend Herz, das zärtlich lieben würde.

Ja, es wird bisweilen zu einer beſondern Schönheit, wenn man eben daſſelbe Wort in eben demſelben Verſtande zum zweyten Reime gebraucht:

So klagt' Amynt, die Augen voll von Thränen,
Den Gegenden die Flucht der Lalage:
Sie ſchienen ſich mit ihm nach ihr zu ſehnen,
Und ſeufzten: Lalage!

Dann floß er vom Gebirg' in Thäler
In Bächen fort, und war nicht mehr.
So fließen nun Gebirg' und Thäler
In Flammen fort, und ſind nicht mehr.

Einige, die keine Neuerung beliebten, und doch ein geräumiges Sylbenmaß ſuchten, haben das funfzehnſylbige trochäiſche, und das ſechzehnſylbige jambiſche gewählt: allein den feinſten Kennern der gereimten Poeſie ſcheint ein Vers zu misfallen, der ſich in zwey gleiche Verſe theilen läßt, deren einer gereimt und der andere reimlos iſt; und die Liebhaber reimfreyer Poeſie haben nicht nöthig, aus zwey wohlklin-

genden Verſen einen dritten zuſammen zu ſetzen, der ſo lang und ſchleppend iſt.

Zu den theatraliſchen Gedichten wählten die Griechen und ihre Schüler, die Römer, mehrentheils die ſechsfüßige jambiſche Versart, welche ſie Trimeter nannten, und machten ſie durch eine behutſame Einmiſchung der Spondeen mannichfaltig, und der gemeinen Rede ähnlicher. Spondeos ſtabiles in iura paterna recepit. Einige bedienten ſich ſo vieler Freyheiten, daß bey nahe aller Wohlklang verloren gieng; welches Horaz dem Plautus mit Recht vorwirft.

Das jambiſche Sylbenmaß ſchickt ſich eben ſo gut für das deutſche Theater, als ehemals für das griechiſche und römiſche. Zwo kurze Sylben, hintereinander ausgeſprochen, können das Geräuſch des Volkes nicht ſo gut überſtimmen, als eine einzige kurze Sylbe, die den Augenblick durch eine lange erſetzt wird.

Bey den dramatiſchen Gedichten könnten wir anfangen, unſere Landesleute vom Reime zu entwöhnen. Die Engliſchen Dichter ſind uns hierinn mit gutem Exempel vorgegangen. Diejenigen unter ihnen, die ſonſt reimen, legen den Reim bey ihren Tragödien ab, den Reim, den der Komödiant mit großer Sorgfalt in der Ausſprache

ſprache verſtecken muß, und der folglich den Eindruck nicht einmal macht, den er hat machen ſollen, aber allen Zwang macht, den er hat machen können. Der Einwurf, daß man einen Vers in Reimen eher, als einen reimfreyen auswendig lerne, iſt nicht wichtig genug: ein Redner muß mehr Proſe auswendig lernen, als ein Komödiant Verſe; und dieſem letztern wird noch dazu durch die Fragen ſeines Mitredners einigermaßen eingeholfen.

Will man bey dieſer Art der Gedichte den ſechsfüßigen jambiſchen Vers der Alten nachahmen: ſo könnte man in einen der vier mittelſten Füße zuweilen einen Anapäſt bringen, den erſten Fuß unſern wenigen Spondeen erlauben, und den letzten, als das Schlußzeichen des Verſes, beſtändig jambiſch machen. Man hätte bey dieſer vermiſchten Versart den Vortheil, man dürfte nicht mehr von zwo kurzen Sylben die letztere lang dehnen, weil wir Raum dazu in dem Anapäſte fänden; auch würde uns der Vers durch ſeinen einförmigen Gang nicht zum Ekel; und er würde der Proſe nur deſto ähnlicher, ſo wie es einem Sylbenmaße zukömmt, worinn man, vor unſern Ohren, wirkliche Geſpräche halten will. Hier iſt ein Exempel.

Im Horaz des Corneille eröffnet Sabina die Scene:

Schilt meine Schwäche nicht, ertrage meinen Schmerz,
Mein Schmerz iſt all | zugerecht: | wann über unſerm Haupt-
Ein ſolches Ungewitter hängt, alsdann ergreift
Des Helden Seele ſelbſt ein Schau | er, und ſteht | ihm an.

Einige deutſche Dichter, die wußten, wie übel eine gereimte Komödie mehrentheils deklamirt wird, die aber auch, dem Gebrauche zuwider, ſie nicht gern ohne Reime laſſen wollten, haben den Weg gewählt, der noch übrig war, ſie haben ſie in ungebundener Rede geſchrieben. Hierinn war ihnen Moliere ſelbſt vorgegangen, obgleich nicht in ſeinen beſten Stücken. *) Allein da Proſe und Poeſie zwo mit Recht verſchiedene Gattungen ſind, wie wir ſchon oft erinnert haben, indem die Poeſie die Natur nachahmt, um uns dadurch zu ergetzen, die Proſe hingegen ein Ausdruck unſerer Bedürfniſſe, oder gewiſſermaßen die Natur ſelber iſt; da ferner der Vers in den Geſprächen poetiſcher Schäfer und Thiere uns nicht unnatürlich dünkt, und folglich auch in den Geſprächen poetiſcher Bürger und Köni-

ge

*) Nicht allein Moliere hat ſeine beſten Stücke alle verſificirt, ſondern auch Regnard und Destouches; des La-Chauſſee, Montfleury, Boißy, einiger Stücke des Corneille, Voltaire, Greſſet, Piron, und anderer, nicht zu gedenken.

ge nicht unnatürlich dünken darf; da endlich überhaupt die gebundene Schreibart dem Ohre und dem Geiſte, aus mehr als Einer Urſache, weit mehr Vergnügen macht, als die ungebundene: ſo iſt die Frage nicht mehr ſtreitig, welcher Komödie der Vorzug gebührt. Da ſich überdem die Komödie oft ſehr tief herabſenkt, ſo fragen wir die Dichter, ob es nicht ihr eigener Vortheil erfodert, daß ſich Davus und Kriſpin noch durch den Putz des Sylbenmaßes von ihren wahren Originalen ein wenig unterſcheiden? von jenen Zuſchauern auf der Gallerie des Komödienhauſes, die eben dergleichen niedrige Proſe ſprechen? Wir können noch hinzuthun, daß, wenn man eine proſaiſche Komödie verſificiret, man findet, daß ſehr vieles unterdrückt, verkürzt, veredelt werden muß; daß vieles erträglich in der Proſe, des mühſamern Verſes aber unwürdig iſt. Zwar haben wir auch gefunden, daß mancher Franzöſiſche Dichter in ſeinen Verſen noch nachläßiger, gedehnter, gezwungener ſchreibt, als in ſeiner Proſe, indem er die Hälfte der Zeilen dem Reime zu gefallen macht: allein wir richten unſre Rede nur an wahre Poeten, welche wiſſen, daß ein Vers in der dramatiſchen Poeſie nicht ehe vollkommen iſt, als bis er, auſſer den übrigen Eigenſchaften,

ten, auch einen ſolchen Grad der Leichtigkeit erhalten hat, daß man ſich in der Proſe ſelbſt nicht natürlicher hätte ausdrücken können. Eine Sache, die unendliche Schwierigkeiten koſtet, dem Dichter aber bey ſeinen Kunſtverwandten unendliche Ehre bringt.

Was den lyriſchen Vers der Griechen und des Horaz anbetrifft, ſo werden hier die Füße nicht ſo abgeändert, als es in dem epiſchen Hexameter und in dem theatraliſchen Jambus geſchieht. Er läuft nach einerley Geſetzen. Seine lange und ſeine kurze Sylbe behält allezeit ihre angewieſene Stelle. Dieſe Gleichförmigkeit iſt ungemein bequem zur Melodie: die Ode ſoll geſungen und nicht geleſen werden. Allein iſt ſie nicht zu groß, wird ſie nicht bald zum Ekel? Man hat dafür geſorgt, daß ſie es nicht werde. Man hat jede Strophe aus zwey oder drey Versarten zuſammengeſetzt, die an ſich ſelbſt wohlklingend ſind, ſich zuſammen wohl aufnehmen, ſich wechſelsweiſe erheben und ein Ganzes ausmachen, das nicht harmoniſcher ſeyn kann. Man ſehe hier einige Exempel. Das alcäiſche Sylbenmaß in der Horaziſchen Ode: Vides, vt alta ſtet niue candidum, iſt aus drey Versarten zuſammen

geſetzt

geſetzt und hat dieſes Schema in der deutſchen Nachahmung:

◡ – ◡ – ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ⏓
◡ – ◡ – ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ⏓
◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡
– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡

Verwaiſte Leyer, welche die Traurigkeit,
Seit keines Freundes Umgang dich ſtimmen half,
Der Hand entſchlug, die du vergeſſen
An dem Zypreſſenaſt müßig dahiengſt.

Das asklepiadeiſche Sylbenmaß in der Ode: Nolis longa ferae bella Numantiae, iſt aus zwo Versarten zuſammengeſetzt:

– ◡ – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – ◡ ⏓
– ◡ – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – ◡ ⏓
– ◡ – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – ◡ ⏓
– ◡ – ◡ ◡ – ◡ ⏓

Freund, dein Thyrſis und du hüpftet ſchon dazumal
Auf die Blüthe des Weins. Freunde, wie taumeltet
Ihr am Weinſtock herum, weil euch ſchon dazumal
Bacchus Odem begeiſterte!

Ein anderes asklepiadeiſches Sylbenmaß verändert auch den dritten Vers, wie in der Ode: O fons Blanduſiae ſplendidior vitro.

Schön iſt, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verſtreut, ſchöner ein froh Geſicht,

Das

Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Man kann auch den vierten und den erſten Vers ganz allein abwechſeln laſſen, wie Horaz in der Ode:

Donec gratus eram tibi,
Nec quisquam potior brachia candidae *etc.*

allwo der kurze Vers vorangeht und der längere nachfolgt. Will man mit dem längern anfangen, ſo klingt die Strophe ſo:

Itzo trennet die Nacht fernerer Himmel ſie,
Itzo lange Jahrhunderte.
Niemals ſah dich mein Blick, göttlicher Addiſon,
Niemals lehrte dein Mund mich ſelbſt.

Auch iſt es einem Dichter nicht verboten, nach den Regeln des Wohllauts und nach dem Charakter ſeiner Sprache neue lyriſche Sylbenmaße zu erfinden. Wiewohl alle Kunſtverſtändige geſtehn, daß die Alten über den Wohlklang ſo tief nachgedacht oder aus vielen Verſuchen ſo glücklich gewählt haben, daß ſie, wenigſtens in ihrer alcäiſchen Versart und in einigen asklepiadeiſchen ſchwerlich zu übertreffen ſind. Dieſe ſind dergeſtalt zuſammengeſetzt, daß ſie eine eben ſo ſchöne Miſchung von Mannichfaltigkeit und Einförmigkeit haben, als der Hexameter, von deſſen Gange ſie ſich dennoch

ſehr deutlich unterſcheiden: der erſte Vers und der Anfang des zweyten Verſes laſſen niemals einen ganzen Hexameter hören; ganz anders, als wir es oft bey ſolchen neu erfundenen Sylbenmaßen unſerer eigenen Dichter bemerkt haben. Die Weiſe der Griechen und Römer war hierinn ſehr vernünftig. Sie wollten den Hexameter nicht überall und immer hören. Ihre Regel, ihn bloß zu langen erzählenden Gedichten, ſo wie den jambiſchen Trimeter und Tetrameter zu den theatraliſchen zu gebrauchen, hatte einen allzu guten Grund.

Indeſſen verbindet Horaz den Hexameter zuweilen mit einem kurzen lyriſchen oder jambiſchen Verſe:

> Diffugere niues, redeunt iam gramina campis,
> Arboribusque comae.

Ingleichen:

> Nox erat, et caelo fulgebat luna ſereno
> Inter minora ſidera.

Allein er hat nur wenige Oden auf dieſe Art zuſammen geſetzt, weil er wohl erkannte, daß der freye Hexameter gar nicht in die lyriſche Dichtkunſt gehöre, die mehr Melodie und Geſang haben will.

Einige unſerer Dichter haben zur Ode den wohlklingendſten amphibrachiſchen Hexameter

gewählt,

gewählt, dem ſie allezeit eben dieſelben Füße wiedergeben und ihn dadurch gleichſam lyriſch machen. Sie verbinden ihn mit einem kurzen odaiſchen Verſe auf folgende Art:

Du ſchauest ſiegend umher: ſo ſieht die Göttinn der Wälder,
Auf ihren Jagdſpieß gelehnt,
Das vor ihr blutende Heer von ſechzehnendichten Hirſchen
Mit wilder Fröhlichkeit an.

Eben dieſer ſteigende Hexameter kann mit einem längern lyriſchen Verſe abwechſeln:

Der ſchreck' euch, Feinde des Weins, den ſeine Sünde geſtrafet,
Lykurg, der Mörder des heiligen Baums!
Du haſt die Rebe gerächt und ſeine frevelnde Sichel
Zurück in ſeine Gebeine geſandt.

Weil wir nicht wiſſen können, ob dieſe lyriſchen Versarten ihr Glück unter uns machen werden: ſo ſehe man hier noch einige Exempel von Strophen, die aus unſern gewöhnlichen Sylbenfüßen zuſammengeſetzt ſind, nach welchen ſich leicht mehrere erfinden laſſen. Man mag ſie reimen oder nicht reimen: ſie werden allemal wohlklingend zu machen ſeyn.

Als Orpheus thränend ſeine Saiten
Zu bangen Trauerliedern rührte,
Rief Echo mit gebrochner Stimme
Euridice!

* * *

Ja, liebſter Damon, ich bin überwunden!
Ich fühl', ich fühl' es, was dein Herz empfunden!
Mich zwingt die Dauer deiner ſtarken Liebe
Zur Gegenliebe.

* * *

Sie fliehet fort! es iſt um mich geſchehen!
Ein weiter Raum trennt Lalagen von mir.
Dort floh ſie hin! Komm, Luft, mich anzuwehen,
Du kömmſt vielleicht von ihr.

* * *

Mars führte neulich die tapfern Geſchwader:
Ihm folgten Mordluſt, Verwirrung und Lärm;
Pan wich, es wichen die flüchtigen Nymphen,
Und Ceres entfloh.

* * *

O Freund, die lächelnde Roſe
Weit aufgeſchloſſen = = ſie ſtirbt,
Und ſtreut die welkenden Blätter
Hin auf ihr mütterlich Land.

* * *

Doch Friedrich will geliebet ſeyn,
Er wird bald müde, ſtets zu ſchrecken,
Und hängt im nahen Palmenhain
Die goldnen Waffen auf, die Staub und Blut bedecken.

* * *

Weil ich nicht prächtig ſchmauſen kann,
Sollt' ich nicht fröhlich ſchmauſen können?
Will Flora für mein Haar mir holde Roſen gönnen:
Was geht der Fürſten Prunk mich an?

* * *

Ich fliehe nun der Sterblichen Revier,
Ich eil in unbeflogne Höhen.
Wie keuchet hinter mir
Der Vogel Jupiters, und kann mich nicht mehr ſehen!

* * *

Den falſchheitvollen Hof wird ſtets die Freude meiden,
Die nur für uns gehört;
Der Wein ſo gar, der Wein, der Vater aller Freuden,
Wird dort in Gift verkehrt.

* * *

Es eilt im wilden Kriege,
Der mit dem Tode droht,
Ein ſchneller Held zum Siege,
Und findet ſeinen Tod.

* * *

Den flüchtigen Tagen
Wehrt keine Gewalt:
Die Räder am Wagen
Entfliehn nicht ſo bald.

* * *

Welche Gottheit ſoll auch mir
Einen Wunſch gewähren?
Unentſchloſſen irr' ich hier
Zwiſchen den Altären.

* * *

Der ſchwüle Tag hat ſich verloren;
Die Nacht iſt hier:
O Laura, was dein Mund geſchworen,
Das halte mir.

* * *

Hoch in den Wolken fleugt
Der Adler, dem ein Blick die fernen Raben zeigt,
Die ſich beym Aas geſchwätzig freuen:
Der königliche Vogel ſchweigt,
Und läßt die trägen Thiere ſchreyen.

* * *

Nun ward die Harmonie, des Himmels Kind, geboren,
Der neuen Sonne ward ihr ſteter Ort erkohren,
Der Mond nahm ſeine Herrſchaft ein.

Bald

Bald hörte der Parnaß die jungen Muſen ſingen,
Und ſah die Grazien in ſeinem Lorbeerhain
Die Arme durcheinander ſchlingen.

Die langen Strophen von acht, von zehn, von zwölf Zeilen, ſind bisher die gewöhnlichſten in der deutſchen Poeſie geweſen; vielleicht weil unſere erſten Poeten ſich nicht ſo kurz einſchränken konnten, und gleichwohl das Geſetz, den Verſtand mit jeder Strophe zu endigen, niemals übertreten wollten. Sie ſind am ſchwerſten wohlklingend zu machen; denn das Metrum muß nicht allein Mannichfaltigkeit genug haben, ſondern auch von dem Ohre ſo leicht gefaßt werden können, daß es die Aehnlichkeit der zweyten Strophe mit der erſten ohne große Arbeit beurtheilen kann.

Jede Art der Poeſie, ſo wohl die gereimte, als die reimloſe, hat ſo viel beſondere und feine Geſetze des Wohllauts, ihre Erlernung und Beobachtung erfodert einen ſo frühen und anhaltenden Fleiß, daß es ſehr ſchwer iſt, in der einen ein Boileau und in der andern ein Virgil zu werden. Sollte ſich ein Dichter unter uns finden, der, geboren mit einem Ohre, das für jeden Wohlklang empfindlich iſt, von Jugend auf die Harmonie der alten lyriſchen, epiſchen, theatraliſchen Verskunſt ſtudirt hätte, und ſie

in Gedichten anbrächte, denen keine von den höhern Schönheiten, denen weder eine glücklich gewählte Materie, noch eine in allen ihren Theilen vollkommene Oekonomie des Plans, noch der ſtarke, der zierliche, der mannichfaltige Ausdruck fehlete: ſo würden die reimfreyen Sylbenmaße ſehr bald unter uns eingeführet werden. Itzt ſchreiben die meiſten Freunde derſelben faſt alles in gereimten Jamben. Sie können es auch ſicher thun. Der Reim hat große Vorgänger, er hat die Gewohnheit unſeres Ohres, er hat den Vortheil einer überwundenen Schwierigkeit, er hat Symmetrie. Iſt der gereimte Vers überdem wohlklingend: ſo verdrengt er Hexameter und ſapphiſche und alcäiſche Verſe, die nicht wohlklingend ſind, und folglich wenig koſten.

VI.

Worinn beſtehet die Poeſie eines Verſes?

Laßt uns zu dem Grundſatze, den wir feſtgeſetzt haben, unſere Zuflucht nehmen. Iſt dieſer wahr und richtig: ſo muß er ſich überall anwenden laſſen und auf alle Fälle genau paſſen.

Die Poeſie iſt eine Nachahmung der ſchönen Natur, ausgedrückt durch eine gebundene Rede. Dieſe Nachahmung erſtreckt ſich auf Götter, auf Könige, auf ſchlechte Bürger in den Städten, auf Schäfer in den Wäldern, auf Thiere, die für redend unter einander oder mit den Menſchen, angenommen werden: alſo muß die Poeſie zuerſt die Götter, die Könige, die Bürger, die Schäfer reden laſſen, wie ſie wirklich reden. Dieß iſt der Gegenſtand der Nachahmung. Dieſe Nachahmung aber iſt keine Nachahmung der Natur, ſo wie ſie an ſich ſelber iſt, ſondern der ausgeſuchten und verſchönerten Natur, der Natur, die ſo vollkommen gemacht iſt, als ſie ſeyn kann: daher muß die Poeſie die Götter und Menſchen reden laſſen, nicht allein wie ſie wirklich reden, ſondern wie ſie reden müſſen, wenn man bey ihnen den höchſten Grad der Vollkommenheit annimmt, der ihnen zukömmt. Alſo iſt der proſaiſche Ton, der Ton der Natur, wie ſie wirklich iſt, und der poetiſche, der Ton der Natur, wie ſie ſeyn ſollte, der ſchönen Natur.

Man hat zu allen Zeiten geſagt, die Poeſie ſey die Sprache der Götter. Aber gleichwie die Götter von allen Dingen reden und davon als Götter reden müſſen: ſo muß aus der Eigen-

ſchaft derer, die reden, und aus der Eigenſchaft des Gegenſtandes, wovon ſie reden, ein gewiſſer Mittelton entſtehen, der höher iſt, als er ſich zu dem Gegenſtande ſchickt, wovon man redet, und niedriger, als er ſich zu der Perſon ſchickt, welche redet. Wir wollen die Allegorie fahren laſſen. So bald ein Poet dichten will, ſpannt er ſeine Einbildungskraft dergeſtalt an, daß ſie ihm die Gegenſtände in einem höhern Grade der Vollkommenheit vorſtellt, als der iſt, den ſie ordentlicher Weiſe in der Natur beſitzen. Begeiſtert durch die Erſcheinung dieſer Gegenſtände, die ſich mit ſtarken Zügen in ſeiner Seele abmalen, muß ſeine Sprache nothwendig eine ſtärkere Farbe annehmen, als die Farbe der Natur iſt: und dieß iſt die poetiſche Farbe, die den Charakter eines Verſes in allen Sprachen ausmacht. Wollte man eine genauere Beſchreibung davon haben, ſo würden wir ſagen: ein Vers iſt poetiſch, wenn er einen Ton, eine gewiſſe Schattirung erhalten hat, die über den Ton und die Schattirung der Redensart geht, wenn ſie in der Proſe vorkömmt; wenn er einen gewiſſen Aufputz bekommen hat, von welcher Art er auch ſey; wenn ſein Ausdruck eine Majeſtät, eine Stärke, eine Anmuth in den Worten, den Wendungen, dem Numerus

hat,

hat, die man bey eben derſelben Gattung nicht findet, wenn ſie in Proſe abgehandelt wird; mit einem Worte: wenn er eine Sprache führt, die edler, reicher, geſchmückter und über diejenige erhaben iſt, die man in der Proſe gewohnt iſt.

Laßt uns dieſes Principium auf alle Arten der Poeſie, und auf alle Sprachen in der Welt anwenden, man wird ſehen, daß es überall der Proſe die poetiſche Farbe giebt.

Die Hiſtorie zeigt uns die Staatsveränderungen und den Wechſel menſchlicher Sachen; man ſieht daſelbſt wahre Sitten; man ſieht Laſter, Tugenden, Talente, die oft mittelmäßig ſind; ſie iſt ein furchtſamer Bericht, vor den Ohren der Wahrheit abgelegt, eine Erzählung, die ſich ganz einfältig ausdrückt, und nichts ſo ſehr ſcheut, als den Pomp der Worte. Die Epopöe ergreift den Pinſel Homers. Sie überſieht mit Einem Blicke die ganze Welt. Ein Gott zeiget ihr auf einmal den Himmel, die Erde, den Abgrund der Hölle, das Gegenwärtige, das Vergangene, das Zukünftige. Sie wählt nach Willkühr und ſchreibt eben ſo wohl eine Hiſtorie der Urſachen, als der Begebenheiten. Sie ſteigt hinauf bis zu den Quellen der Vorſehung, und läßt uns auf einmal die

Triebräder und ihren Gang und ihre Wirkung ſehn. In dieſer Verfaſſung nehmen die Gegenſtände in ihrem Munde eine Hoheit, eine Würde an, die weit über ihre natürliche Beſchaffenheit geht. Die Männer reden hier wie Helden, die Weiber wie Königinnen. Die Leidenſchaften haben hier ein unaufhörliches Feuer, eine anhaltende Hitze; es iſt die Natur, aber die durch eine begeiſterte Muſe bezauberte Natur. Es findet ſich nicht ein einziger Vers in der Aeneide, der nicht etwas von der Würde der Muſe an ſich hätte, die der Dichter anruft, und dieſe Würde macht den poetiſchen Ton deſſelben aus. Hätte er ſie nicht: ſo könnte er ein Vers in einer andern Gattung von Gedichten ſeyn, aber in der Epopöe wäre er Proſe.

Aber wie ſoll man die Götter beſſer ſprechen laſſen, als ſie wirklich ſprechen? Die Götter ſprechen gar nicht: oder, wenn ſie ſprechen, ſo ſprechen ſie als Menſchen. Alſo kömmt es darauf an, daß man ſie als ſolche Menſchen ſprechen läßt, bey welchen ſich eine Macht und Weisheit ohne Maße befindet. Alsdann haben ſie für uns den poetiſchen Ton der Gottheit.

Man ſieht Könige, die mit einem gewiſſen Anſtande reden. Eine geſunde Vernunft ordnet alle ihre Worte; ſie folgen auf einander unübereilt

übereilt und ohne Verwirrung, und ſind ein Abdruck von einer edlen Seele. Aber welcher König hat jemals mit einer ſolchen Majeſtät geredet, als die Könige in den Tragödien reden? oder welcher Staatsmann ſpricht in einem ſo erhabenen Tone, mit ſolchem Feuer, mit ſo vielem Numerus, als Laktanz im Kriſpus?

Wie kömmts, daß du allhier in träger Ruh verweilſt,
Und nicht die Lorbeern dort mit deinem Vater theilſt?
Du, deſſen edles Herz von Heldentugend brannte?
Du, der kein gröſſer Glück als Kampf und Siege kannte?
Du, der bisher ſo gern des Krieges Fackel trug,
Die Franken bändigte, die wilden Gothen ſchlug,
Du, Kriſpus? — Zwar du weißt, ich lobt' an deiner Jugend
Dein gütig, liebreich Herz, die ſanfte, ſtille Tugend
Weit mehr, als jenen Stolz des Siegers, der die Welt
Verheert, und ſeinen Thron auf ihre Trümmern ſtellt:
Allein dein Vater kämpft, die Frevler zu zerſtören,
Die, unter dem Licin, ſich wider Gott empören,
Dem Heiligthume ſchmähn, und die Altär' entweihn,
Und was ſich chriſtlich nennt ſich auszurotten freun.
Nicht einen Augenblick darf da der Held verlieren,
Wo uns die Pflicht befiehlt den Krieg des Herrn zu führen.
Sieh, durch das Kreuz beſchützt, führt Konſtantin den Krieg:
Dieß Zeichen ſchlägt den Feind und heiligt unſern Sieg.

Man findet unvergleichliche Worte, große Gedanken bey den Prinzen und bey ihren Staatsmännern; aber alsdann gehören ſie nicht ſowohl zur Natur, als zur ſchönen Natur, und

haben den poetiſchen Grundton an ſich; und ſo bald ſie auf eine edle Art ausgedrückt werden, ſo ſind ſie in gewiſſen Stücken Verſe.

In der Tragödie wird, eben ſo, wie in der Epopöe, handelnde Perſon, Intereſſe, Paſſion und Situation verſtärkt. Sie bekommen alle einen Zuſatz vom Erhabenen, der ſie des Kothurns würdig macht, und ohne welchen ſie entweder Proſe oder komiſche Poeſie ſeyn würden. Denn in der Komödie iſt der Vers mit weniger Unkoſten ein Vers, ob er gleich noch immer eine Schattirung von Poeſie behalten muß.

- - - Ihr junges Volk ſprächt gern, wie kluge Leute,
Und wißt doch alles nur von geſtern oder heute. . . .
Laß Er dem großen Volk den Wind von Komplimenten;
Da thun oft Mann und Frau, als ob ſie ſich nicht kennten:
Das ſchickt ſich nicht für uns. . . .
Sie haben ihren Stand, wir haben unſer Geld.

So einfältig und natürlich hier auch die Ausdrücke ſind: ſo merkt man doch, daß ſie etwas mehr, als die vertraute Sprache der Proſe an ſich haben.

Alles dieſes läßt ſich von ſelbſt auf das Schäfergedicht, auf die Fabel, auf die poetiſchen Briefe, Satiren und Sinngedichte deuten. In dieſen Dichtungsarten herrſcht, ſo bald ſie

wirklich poetiſch ſind, eine Zurüſtung, eine gewiſſe Sorgfalt, die in die Augen fällt, und die etwas Feſtliches verräth; und Verſe, die in dieſem Aufzuge nicht erſcheinen, ſind für keine Verſe, ſondern für Proſe zu achten. Ein Skribent, der einen feinen und ſichern Geſchmack hat, ſchwächt und verſtärkt die Farben, nach dem Bedürfniſſe und nach der Beſchaffenheit des Verſes.

Man muß aber dieſen Geſchmack ſehr fein und zart haben, wenn man in die kleinſte Dichtungsart noch eine poetiſche Farbe hineinbringen, und ſie von der Proſe durch etwas mehr, als Reim, Abſchnitt und Sylbenmaß, unterſcheiden will. Die deutſche Poeſie entfernt ſich in allen ihren Gattungen weiter von der Proſe, als die franzöſiſche: wir können alſo kein beſſeres Beyſpiel von dieſer Gränze der Proſe und der Poeſie anführen, als aus der Frau Deshoulieres. Dieſe hat alles, was zur Proſe gehört, ſie ſcheint oft ganz proſaiſch zu ſeyn; und doch behält ſie noch immer eine gewiſſe poetiſche Schattirung, die wir mit jenem nicht zu unterſcheidenden Zeitpunkte des La-fontaine vergleichen möchten: Wann es nicht mehr Nacht und gleichwohl noch nicht Tag iſt. Hier iſt ein Exempel:

L'ambition;

L'ambition, l'honneur, l'intérêt, l'impoſture,
Qui ſont tant de maux parmi nous,
Ne ſe rencontrent point chez vous.
Cependant nous avons la raiſon pour partage,
Et vous en ignorez l'uſage.
Innocens animaux, n'en ſoyez point jaloux,
Ce n'eſt pas un grand avantage. *)

Dieſe Stelle hat weder den Ton der Epopöe, noch der Tragödie, noch der Ode, noch der Ekloge. In allen dieſen Dichtungsarten wäre ſie, mehr oder weniger, Proſe. Allein hier iſt ſie es keines Weges: denn ſie hat etwas mehr an ſich, als was uns die bloße Natur in derjenigen Gemüthsverfaſſung eingeben würde, in welcher ſich hier die Dichterinn befindet. Sie ſieht Schafe auf der Weide; ſie vergleicht ihren Zuſtand mit dem unſrigen; ſie überläßt ſich einer ſanften, halb melancholiſchen Schwärmerey; ſie denkt faſt nicht, ſie empfindet bloß, und ihre Empfindung drückt ſich gleichſam von ſelbſt aus. Gleichwohl ſieht man, dieſer Nachläßigkeit ungeachtet, hier nichts Ueberflüſſiges, nichts Weitſchweifiges. Die bloße Natur beklagt ſich nicht ſo ſchön. Es iſt hier

alſo

*) Ehre, Ruhmſucht, Eigennutz, Betrug, die unter uns ſo viel Unglück ſtiften, ſind bey euch nicht anzutreffen. Und doch bekamen wir zu unſerm Antheil die Vernunft, und euch ward ihr Gebrauch verſagt. Seyd nicht neidiſch darüber, ihr unſchuldigen Thiere! der Vortheil iſt nicht groß.

alſo etwas mehr vorhanden, als was man gewöhnlicher Weiſe in der Natur antrifft: und dieſes Mehr giebt dem Stücke den poetiſchen Ton. Hätte die Frau Deshoulieres eben dieſelben Gedanken über eben dieſelbe Materie in Proſe an ihre Tochter geſchrieben: würde ſie wohl eine Apoſtrophe gebraucht haben? und hätte ſie dergleichen gebraucht, würde ſie ſolche wohl zehn Zeilen lang fortgeſetzt haben? Hätte ſie es gethan: ſo wäre ſie aus dem Ton der Briefe herausgegangen. Folglich herrſcht in dieſem Stücke ein andrer Ton, als der Briefton.

Man ſieht hieraus, daß ſich unter dem proſaiſchen und dem poetiſchen Styl ein weſentlicher Unterſchied befinden muß. Und zu Folge dieſes Grundſatzes erlaubt ſich auch die Poeſie ſo viel Sonderbares und Außerordentliches. Sie mißbraucht die Worte, ſie erweitert den Sinn derſelben, ſie verenget ihn, ſie kehrt ihn um. Wenn die Proſe das regierende Wort vor das regierte ſetzt, ſo macht ſich die Poeſie ein Vergnügen daraus, das Gegentheil zu thun. Sie macht aus dem gewöhnlichen Zeitworte ein ungewöhnliches Nennwort. Sie häuft die Beywörter, womit ſich die Proſe ſparſam ſchmückt. Sie häuft die Mittelwörter der thätigen und

die Mittelwörter der leidenden Weiſe. Sie gebraucht den Singularis für den Pluralis, und umgekehrt. Sie nennt die Menſchen nicht bey ihren Namen: Achill iſt der Sohn des Peleus, Theokrit der Schäfer von Sicilien, Pindar der Dircäiſche Schwan. Sie nimmt lieber einen Umweg, ehe ſie der gebahnten Straße folgt. Ihr Jahr heißt der Kreislauf der Monden. Sie preſſet die Begriffe in einander, erhöhet die Farben, leidet nichts mittelmäßiges, alles iſt reich bey ihr: ihr Weg iſt mit Goldſtaube bedeckt, oder mit Bluhmen beſtreut. Sie nimmt einen Theil für das Ganze, und das Ganze für einen Theil. Sie bekleidet mit einem Körper alles, was geiſtig iſt, ſie giebt Leben allem, was leblos iſt; und, gleich als ob ſie ſich ſchämte, nach der Faſſung gemeiner Seelen zu ſeyn, hüllt ſie ſich in Allegorieen, ſagt die Sachen nur halb, wirft in der Eil einige Funken Gelehrſamkeit darunter, bezeichnet im Vorbeygehen den Ort, die Begebenheit, die Zeit; weil ſie vorausſetzt, ihre Zuhörer ſind im Stande ſie zu verſtehen. Sie gebraucht fremde Wendungen, um ein Aufſehen zu machen. Sie malt das Kleine, welches die Proſe aus der Acht läßt, ja ſie malt es mit großem Fleiße. Und bey dieſem allen hat

ſie nur Einen Endzweck, nehmlich ſich über den natürlichen Ton derjenigen Gattung zu erheben, zu welcher das poetiſche Werk gehört, das ſie unter Händen hat; und ein einziges von dieſen Mitteln verhindert ſchon, daß der Vers nicht Proſe wird.

Dieſes iſt die Lehre aller Kunſtrichter, und beſonders des Ariſtoteles: „Die Vollkommen„heit des poetiſchen Ausdrucks, ſagt er, beſteht „in der Deutlichkeit und in der Vermeidung des „Niedrigen. Der Gebrauch blos eigenthüm„licher Wörter macht eine Rede ſehr deutlich, „aber zugleich niedrig. Kleophons und Sthe„nelus Gedichte geben Beyſpiele davon. Durch „den Gebrauch fremder Redensarten hingegen „wird die Rede erhöht, und entfernt ſich vom „gemeinen Ausdrucke. Unter fremden Redens„arten verſtehe ich Wörter, die nicht zur Spra„che gehören, Metaphern, verlängerte Wörter, „und überhaupt alles, was von der gewöhnli„chen Art zu reden abgeht. *) Wollte man „aber

*) Ariſtoteles zeigt vier Mittel an, die poetiſche Redensart über die proſaiſche zu erheben: das erſte iſt, fremde Wörter zu gebrauchen, das iſt, Wörter aus einer andern Sprache, oder von einem andern Dialekte; das zweyte, die eigenthümlichen Wörter in einem fremden Verſtande zu gebrauchen: dieſes ſind die Tropen; das dritte, die gewöhnliche Bildung der eigen=

„aber nichts anders, als dergleichen ungewöhn„liche Redensarten gebrauchen, ſo würde man „ein Räthſel, oder einen beſtändigen Barbaris„mus machen. Denn ein Räthſel iſt eine „Reihe metaphoriſcher Wörter, ſo wie ein „Barbarismus eine Reihe fremder Wörter „iſt. .... Daher müſſen die Poeten die eigent„lichen Redensarten mit den ungewöhnlichen „vermiſchen: um ihre Schreibart ſo wohl zu „erhöhen, als deutlich zu machen.

„Wann ſie die Wörter verlängern, verkür„zen, ihnen eine außerordentliche Fügung ge„ben: alsdann wird die Schreibart erhöht, weil „dergleichen Aenderungen der Wörter und der „Wortfügungen nicht im gemeinen Leben vor„kommen; ſie bleibt aber deutlich, weil eben „dieſe Ausdrücke ihre gewöhnliche Bedeutung „nicht verloren haben.

„Die-

eigenthümlichen und gebräuchlichen Wörter zu ändern, indem man ſie entweder verlängert oder verkürzt; das vierte Mittel iſt, die Redeverbindung umzukehren, oder, Verſetzungen zu gebrauchen.

Cicero giebt drey Mittel an, die Rede zu erhöhen: Si aut vetuſtum verbum ſit, quod tamen conſuetudo ferre poſſit; aut factum vel coniunctione, vel nouitate, in quo item auribus conſuetudinique parcendum; aut translatum, quod maxime tanquam ſtellis quibusdam notat et illuminat orationem. *De Orat. III. 45.*

„Diejenigen irren alſo, welche dieſe Schreib-
„art an den Poeten tadeln. . . . Von der Wahr-
„heit unſerer Anmerkung überführt zu werden,
„ſo ſetze man an die Stelle ſolcher poetiſchen
„Wörter, die eigentlichen und gebräuchlichen
„Wörter. Aeſchylus hatte von einem Geſchwü-
„re geſagt: es frißt; Euripides ſetzte: es
„nagt, und machte, durch die Veränderung die-
„ſes einzigen Worts, aus einem niedrigen Ver-
„ſe einen ſchönen Vers. Man ſage, die Ufer
„erſchallen: der Ausdruck iſt abgenützt; man
„ſage, wie Homer, die Geſtade brüllen: der
„Ausdruck iſt poetiſch.

„Ariphrades ſpottet der tragiſchen Dichter,
„daß ſie Wörter und Wortfügungen gebrauch-
„ten, die kein Menſch gebrauchte: . . . . allein
„eben daher, daß dieſe Ausdrücke nicht in der
„gewöhnlichen Rede üblich ſind, entfernt ſich
„die Rede von der Sprache des gemeinen
„Volks. . . .

„Zuſammengeſetzte Wörter ſchicken ſich be-
„ſonders zu den Dithyramben, fremde Wörter
„zur Epopöe, und Metaphern zum Drama.
„Doch hat die Epopöe zu allen dieſen Arten des
„Ausdrucks ein Recht. Weil aber die drama-
„tiſche Poeſie eine Nachahmung der gewöhnli-
„chen Rede iſt, ſo müſſen die Dichter, die in

„dieſer Gattung arbeiten, dieſen Geſichtspunkt „nicht aus den Augen verlieren: für ſie ſind „die eigenthümlichen Redensarten, die verblühm„ten Redensarten und alles was man unter dem „Worte Zierrath verſteht.“ *)

Ariſtoteles unterſcheidet drey Gattungen oder Farben: man erlaube mir dieſen Ausdruck nach dem Horaz zu gebrauchen, und ihn andern vorzuziehn: dieſe drey Farben ſind, die Farbe der Dithyramben oder der lyriſchen Poeſie, die Farbe der Epopöe oder der erzählenden Gedichte, und endlich die Farbe der dramatiſchen Gedichte oder der Tragödie und Komödie. Wenn ein Poet, ſagt Horaz, dieſe Farben zu erkennen kein Gefühl, und ſie mit Genauigkeit auszudrücken kein Talent beſitzt: ſo verdient er den Namen nicht, den er trägt:

Deſcriptas ſeruare vices operumque colores
Cur ego, ſi nequeo ignoroque, poëta ſalutor?

An einem andern Ort hatte eben dieſer Dichter geſagt, daß die Komödie bisweilen ihre Stimme erhübe und die Tragödie ſie herabſenkte:

Interdum tamen et vocem comoedia tollit,
Et tragicus plerumque dolet ſermone pedeſtri.

Hier-

*) Κοσμος: nehmlich Numerus, Harmonie, öftere Abänderung der Redensart, Häufung der Beywörter und Nebenwörter, kurz, alles was die Schreibart angenehm und zierlich macht.

Hieraus folgt, daß es nicht allein Farben, ſondern auch Stufenfälle und Schattirungen bey einer jeden Farbe giebt.

Bey einerley Hauptfarbe fällt das eine äuſſerſte Ende, wenn es mit dem andern oder auch mit dem Mittel verglichen wird, am meiſten in die Augen; die Schattirungen aber, die neben einander liegen, ſind nicht ſo ſehr merklich. Dieſe in einerley Farbe angebrachten Schattirungen bey den Poeten laſſen ſich auch auf den Styl der Redner anwenden. Die Redner haben einen einfältigen oder vertrauten, einen hohen, und einen mittlern Styl, der von beiden in gleicher Weite entfernt iſt. So wie der hohe Styl, wenn er herunterſteigt, bis auf den mittlern Styl, einſchließungsweiſe, herunterſteigen kann, und wie der einfältige Styl ſich bis zum mittlern Styl, gleichfalls einſchließungsweiſe, erheben kann, ohne ſeinen Charakter zu verlieren: eben ſo können, in unſern drey Gattungen oder Farben der Poeſie, die Schattirungen bis auf einen gewiſſen Grad verſtärket oder geſchwächt werden, ohne aus ihrer Gattung herauszugehn; der Poet hat in dieſem Raume, der ein äußerſtes Ende und das Mittel einſchließt, freye Gewalt, er kann hier die verſchiedenen Schattirungen insgeſamt anbringen, wofern er

nur eine gewiſſe Einheit nicht verletzt. Wenn er aber im Heraufſteigen oder im Herabſteigen dieſes Mittel überſchritte, welches Geſchmack und Vernunft vorgeſchrieben haben: ſo würde er, ob er gleich die poetiſche Hauptfarbe beybehalten hätte, doch offenbar aus der Farbe der Dichtungsart herausfallen: die Komödie würde tragiſch, die Tragödie epiſch oder lyriſch werden, das iſt, Farben und Gattungen würden vermiſcht ſeyn.

Laßt uns nunmehr ſehen, welches die drey Hauptfarben ſind, welche den drey Dichtungsarten zukommen, von denen Ariſtoteles redet.

Die epiſche Poeſie hat zum Endzweck, Verwunderung zu erregen: folglich muß bey ihr alles auf das Wunderbare abzielen. Die dramatiſche Poeſie will eine intereſſante Handlung ausführen: daher muß alles in ihrem Styl Wirkſamkeit verrathen. Die lyriſche Poeſie will durch die Enthuſiaſterey, womit ſie unſre Einbildungskraft anſteckt, eben die Leidenſchaften in unſrer Seele erregen, von denen ſie ſelber eingenommen iſt: folglich muß ſie alle Farben zu Hülfe nehmen, die fähig ſind, dieſe Begeiſterung ſtark auszudrücken und ſie andern mitzutheilen. Mit andern Worten: die epiſche Muſe ſitzet und erzählt ihren erſtaunten

Zuhö-

Zuhörern Dinge, die den Wunderwerken nahe kommen. Die dramatiſche Muſe geht und ſucht ein vorgeſetztes Ziel zu erreichen. Die lyriſche Muſe tanzet und ſingt, und mißt ihre Schritte nach ihren Worten, und ihre Worte nach der lebhaften Freude, die ſie fühlt. Die Farbe der lyriſchen Dichtkunſt iſt alſo Taumel der Seele, Trunkenheit der Empfindung, und alles was einen ſolchen Taumel ausdrücken und erregen kann. Die Farbe des epiſchen Gedichts iſt das Wunderbare einer Erzählung, die von einer Gottheit vor den Ohren ſterblicher Menſchen gehalten wird. Die Farbe des Drama iſt die Farbe einer Handlung, die entweder von Königen oder vom gemeinen Volke verrichtet wird.

Welches ſind die Mittel, die der Dichter gebrauchen kann, dieſe Farben auszudrücken?

Ariſtoteles ſagt: Die lyriſche Poeſie bedient ſich mit gutem Vortheil der Doppelwörter, das iſt, ſolcher, die aus mehrern zuſammengeſetzt ſind. Die Urſach iſt, weil ſie theils nicht gemein, theils wohlklingender und geſchickter zum Geſange ſind.

Die deutſche Sprache beſitzt hierinn gleichen Vortheil mit der griechiſchen. Man ſehe hier

die verſchiedenen Arten unſerer Zuſammenſe-
tzungen.

Erſtlich werden unſre Zeitwörter ſehr häufig mit Vorwörtern und mit ſolchen Nebenwörtern zuſammengeſetzt, die von Vorwörtern gemacht werden: ein Sprachgebrauch, der unſern Poeten das Recht giebt, ähnliche Zuſammenſetzungen zu machen, die oft von ungemeiner Kürze und großem Nachdrucke ſind. Z. E. Er hatte dieſen Proteus in ſeine Geſtalt zurückegenöthigt — in jenes Leben hinübergerettet — vom Himmel heruntergebetet — aus ihren Höhlen herausgeſchreckt — aufgeſchreckt vom Donner — die langen Stunden hinweggeſcherzt — den herabrauſchenden Donner überraſen — die Antwort entgegendonnern — dem geliebten Flüchtlinge nachweinen — etwas erhadern, einen entzaubern u. a. m. Auch werden die Vorwörter vor die Nennwörter geſetzt, wodurch wir gleichfalls neue und nachdrückliche Wörter erhalten.

2. Unendlich viele Wörter der deutſchen Sprache ſind aus zwey Nennwörtern zuſammengeſetzt, wovon das erſte die Stelle eines Genitivs vertritt, oder bey welchen die leicht zu ergänzenden Vorwörter von, zu, vor, für, nach ꝛc. ausgelaſſen ſind. Alle Welt ſagt

Lands-

Landsmann, Strohdach, Kornſenſe, Regenſchirm, Augenwaſſer, Ehrgeiz, anſtatt Mann des Landes, Dach von Stroh, Senſe zum *) Korn, Schirm vor dem Regen, Waſſer für die Augen, Geiz nach Ehre. Mit eben dem Rechte ſagen unſre Poeten: der Pferdebändiger Merion, der Wagenführer Patiramphes, der Silberbogen Apolls, der Roſengürtel der Grazien, Plagegeſpenſter beſetzten den Weg. ꝛc.

3. Viele Wörter ſetzen wir aus Nennwörtern und Beywörtern oder Nebenwörtern zuſammen. **) Wir ſagen: treulos, menſchenſcheu, vogelfrey; und unſre Dichter: auf dieſem geſtadeloſen Ocean, die tageſchenen Eulen, in vogelſchneller Eile. Oder wir ſetzen ſie aus Nennwörtern und Mittelwörtern zuſammen. So ſagt Bodmer in der Kolombona: der ſturmweißagende Vogel, die herzerlabende Rede, der fittigewünſchende Menſch, die erdumfahrende

 Sonne,

*) Zu den zuſammengeſetzten Nennwörtern, wobey das Vorwort zu verſtanden wird, gehören auch die Infinitiven, die eine ſubſtantiviſche Bedeutung bekommen, als: Hörſaal, Lockpfeife, Seherohr, Trinkſchale, anſtatt Saal zum Hören, Pfeiſe zum Locken ꝛc.

**) Auch ſetzen wir das Beywort zuerſt und das Nennwort zuletzt, welches die natürlichſte Wortfügung unſrer Sprache iſt: wir ſagen, anſtatt der kahle Kopf, das hohle Glas, der freye Schuß, der Kahlkopf, das Hohlglas, der Freyſchuß ꝛc.

Sonne, der giftaushauchende Baum, der balſamwehende Weſt. In dieſen Exempeln ſind von den Nennwörtern bloß die Artikel des vierten Falles weggeworfen worden, wie in den bekannten Wörtern herzſtärkend, ſchmerzſtillend, anſtatt das Herz ſtärkend, den Schmerz ſtillend. Man ſehe hier andre Beyſpiele aus eben dieſem Gedichte, wo die Vorwörter von und mit weggeworfen werden: der gottgeführte Kolombo, die ſchwindeltrunkenen Schaaren, mit zweifelgereinigtem Herzen, die orkusgeborene Brut, die meergepeitſcheten Flanken der Schiffe, das ſeebegürtete Land, das roſenbeworfene Grab, die goldvertäfelten Zimmer: alles wohlklingende homeriſche Beywörter, die leicht zu erklären und nicht kühner ſind, als viele andre ganz gewöhnliche Zuſammenſetzungen unſerer Sprache.

Endlich ziehen unſre Dichter auch oft zwey Nebenwörter oder ein Nebenwort und ein Beywort zuſammen: z. E. bitterſüß, jugendlichungeſtüm; oder auch Nebenwörter und Mittelwörter, als: der ſchwerathmende Kummer, die hellgurgelnde Lerche, der tiefbrüllende Donner, u. a. m.

Die epiſche Poeſie, ſetzt der griechiſche Philoſoph hinzu, gebraucht fremde Wörter, Tro-

pen,

pen, Verkürzungen und Verlängerungen der Wörter, Umkehrungen der Wortfügung.

Aller dieſer Vorrechte bedient ſich auch unſre höhere Poeſie. Sie gebraucht fremde Wörter: die Luftgeſtalten oder Traumbilder heißen ihr Phantomen, eine Rathsverſammlung ein Divan, die Waſſerfälle ſchäumende Kataракten, die Jahrhunderte Aeonen. Sie ſagt: Er ſaß in ſeiner Kaban' in Einen Klumpen gefaltet, anſtatt, er ſaß in ſeiner Hütte; ſie ſagt: Um die Hüfte gegürtet mit einer goldenen Zone, anſtatt, mit einem goldenen Gürtel. Dergleichen Wörter gebraucht ſie oft des Wohllauts, oft der Kürze, oft des Aufſehens wegen, welches ſie machen.

Zu dieſen fremden Wörtern rechnen wir auch die alten Wörter, die den meiſten Provinzen Deutſchlands fremde geworden ſind. Anſtatt verdeckte Gänge oder Vorhöfe ſagt ein Poet die Hallen; er ſetzt Bankete für Gaſtereyen; anſtatt erſtaunt über alles, ſagt er: erſtaunt ob allem. Ein älterer Dichter hatte geſchrieben: Dein nie gepflügter Plan; ein neuerer ſingt:

Sie kam auf den Wieſenplan,
Wie die Unſchuld angethan.

Wenn der ältere ſagt: Wer weiß, kömmt afterzeit nicht etwas Beſſers ein; ſo ſagt der neuere:

> Lobt ſein göttlich Feuer,
> Zeit und Afterzeit!

Neue Wörter, die nach der Sprachähnlichkeit gemacht werden, gehören auch hieher. Z. E. der Donnerer, der kühnſte Beter, unhörbar den Engeln, u. ſ. w.

Die epiſche Poeſie gebraucht Tropen und was ihnen nahe kömmt: der Glieder harmoniſcher Wohlklang; ein Geruch, der allen Weihrauch verkleinert; unverbeſſerliche Büberey; ſchwarze Tücher kündigen die eingehüllte Schönheit lauter an.

Sie gebraucht Verkürzungen: vor, anſtatt vormals oder zuvor, ſeit anſtatt ſeitdem, linde anſtatt gelinde, ihn läßt der Muth, anſtatt, er verläßt ihn.

Sie gebraucht Verlängerungen: erlaben, ertödten, erkühlen, anſtatt laben, tödten, kühlen; jähelings, Würzegeruch, Erdekugel, Rennebahn, u. d. gl.

Sie gebraucht Umkehrungen der Wortfügung: Meine Töchter ich kann ſie deinen Söhnen nicht geben.

> - - - auf Libanon ſtand ſie, ein Schatten des Müden,
> Aber ſie iſt zum Kreuze gehaun, die ſeufzende Zeder.

Man

Man ſieht, daß dieſe Verſetzungen nicht das Sylbenmaß, ſondern Nachdruck und Neuheit zum Grunde gehabt haben. Hieher gehören überhaupt alle Wortfügungen und Wendungen, die man aus andern Sprachen entlehnt: du kömmſt mein Feind nicht, anſtatt, du kömmſt nicht als mein Feind; ein Leben das wohl gelebt iſt, anſtatt, wohl zugebracht iſt; alſo Caſas, anſtatt, alſo ſagte Caſas; er haſſet zu ſündigen, odit peccare. Bodmer.

Was endlich die dramatiſche Poeſie anbetrifft, ſo iſt dieſe, nach Ariſtoteles Lehre, weniger kühn, als die Epopöe. Sie muß ſich allezeit erinnern, daß ſie eine Nachahmung der gewöhnlichen Rede iſt, und daß ſie nichts hat, wodurch ſie ſich unterſcheiden kann, als die Metapher, und was man unter dem Namen der Zierrathe begreift.

Was Ariſtoteles hier ſagt, iſt ſo wahr, daß ſo gar in der epiſchen Poeſie, wenn der Poet einen von ſeinen Helden reden läßt, und wäre es auch ein Gott, der Ton ſich ändert:

Vix e conſpectu Siculae telluris in altum
Vela dabant laeti, et ſpumas ſalis aere ruebant,
Cum Iuno, aeternum ſeruans ſub pectore vulnus,
Haec ſecum: Me - ne incepto deſiſtere victam,
Nec poſſe Italia Teucrorum auertere regem?
Quippe vetor fatis. Pallas - ne exurere claſſem
Argivûm atque ipſos potuit ſubmergere ponto? etc.

Die

Die erſten drey Verſe ſind epiſch, wegen der Ausdrücke: Siculae telluris, in altum, ſpumas ſalis, aere, ruere, aeternum vulnus; die übrigen ſind dramatiſch, weil hier Juno redet und nicht der Poet. Ob ſie gleich eine Göttinn iſt, ſo iſt ſie doch verbunden, den Ton einer Perſon anzunehmen, welche handelt, und ſich alſo auch der Sprache handelnder Perſonen zu nähern.

Die dramatiſche Poeſie kann im Deutſchen keine andern Regeln haben, als ſie im Griechiſchen und Lateiniſchen hatte. Die Hauptfarbe eines jeden Drama in einer jeden Sprache iſt dieſe: alle Gedanken, alle Wendungen, alle Ausdrücke müſſen ein gewiſſes Streben nach einem Ziele oder nach der Vollendung der unternommenen Handlung verrathen. Eine jede Rede, die die Miene der Ruhe oder des Müßigganges trägt, die nur da iſt, um geſehen und bewundert zu werden, würde ein Fehler in der Farbe ſeyn. Die Schaubühne iſt ein Gemälde von dem, was in einem Hauſe, in dem entſcheidenden Augenblicke einer wichtigen Handlung, vorgeht: man redet, man denkt, man handelt nur in Beziehung auf dieſes Geſchäffte.

Wie es aber eine hohe und eine niedrige dramatiſche Poeſie giebt, nehmlich die Tragödie

und die Komödie: ſo hat die Hauptfarbe, oder die Farbe der Handlung, verſchiedene Schattirungen, die theils durch die Beſchaffenheit des Stoffes, theils durch den Stand der Perſonen beſtimmt werden: folglich giebt es nicht allein zwey Hauptſchattirungen, die den Unterſchied unter der Tragödie und der Komödie ausmachen, und die im Dramatiſchen das ſind, was der vertraute und der hohe Styl bey den Rednern iſt: ſondern es giebt auch noch in beiden Gattungen eine unendliche Menge merklicher Abfälle und Schattirungen. Andromache hat weder die Schattirung der Athalia noch des Cinna; ein König, ein Vater, ein Sohn, eine zärtliche Mutter haben ein jeder die ſeinige, die ſich noch mehr abändert, je nachdem die Perſon bey kaltem Blute iſt, oder in einer Leidenſchaft, und zwar in dieſer oder in einer andern Leidenſchaft begriffen iſt.

Eben ſo verhält es ſich auch in der Komödie. Das hohe und niedrige Komiſche macht hier die beiden vornehmſten Schattirungen aus, die ſich wieder in eine unendliche Menge anderer Schattirungen abtheilen laſſen. Adraſt, Theophan, Johann, Martin müſſen die poetiſche Farbe ihres Charakters, ihrer Erziehung, ihrer Situation, ihres gegenwärtigen Augenblicks haben. Die ſchlechteſte unter allen Farben iſt die per-

ſönliche Farbe des Poeten. Indeſſen hatte doch ſowohl Corneille als Racine die ſeinige. Zum wenigſten muß dieſe Farbe des Poeten die Farbe der Perſonen nicht gänzlich verdecken, damit man nicht Urſach habe zu ſagen:

Tout a l' humeur gaſconne en un Auteur gaſcon:

welches dem Corneille zuweilen begegnet iſt.

Was die meiſten neuern Poeten anbetrifft, ſo pflegen dieſe ohne Umſtände, ohne Vorbereitung, in einem und eben demſelben Stücke, in eben derſelben Scene, in eben derſelben Strophe, nach der Hitze, die ſie in dieſem Augenblicke fühlen, vom Dramatiſchen zum Lyriſchen oder Epiſchen, vom Tragiſchen zum Komiſchen, vom Komiſchen zum Tragiſchen, und, was noch ſchlimmer iſt, von Leidenſchaft und Empfindung zu Witz und Metaphyſik überzugehn. Selten haben ſie Muth genug, eine zur Unzeit angebrachte Schönheit aufzuopfern. Freylich muß man nicht immer einerley Schönheit anbringen: die Mannichfaltigkeit iſt die ſchätzbarſte Sache von der Welt, ſie muß aber auf Einförmigkeit gegründet ſeyn.

Alles folgt aus einander und hängt zuſammen, ſo wohl in den Künſten, als in der Natur. Die Poeſie will glänzen und in die Augen fallen, darum wählt ſie ihre Gegenſtände, und

macht,

macht, daß ſie ſich ſelbſt übertreffen müſſen. Aus eben dieſer Urſache erhebt ſie auch ihren Styl durch die Wahl der Worte, der Wendungen, der Wortfügungen.

Eben dieſe Urſache macht es auch zu einem Geſetze, daß wir die Verſe mit einem andern Tone herſagen oder herleſen, als die Proſe. Es giebt eine poetiſche Ausſprache, die eine Art des Geſanges ausmacht, der, nach Verſchiedenheit der Dichtungsarten, mehr oder weniger anhaltend iſt. Man lieſt mit einem andern Tone der Stimme die epiſchen, die tragiſchen, die lyriſchen Verſe; und mit einem andern Tone die Verſe der Komödie, der Satire, der Briefe. Die letztern haben faſt den Ton der gemeinen Rede. Hätten ſie ihn aber völlig, ſo hätte man ſie ſchlecht deklamirt: es muß etwas darinn ſeyn, welches verräth, daß ſie zur poetiſchen Sprache gehören. Und ſo wie dieſe einen ganzen oder einen halben Ton über die bloße Natur geht, ſo muß auch der Ton desjenigen geſtimmt ſeyn, der etwas leſen oder deklamiren will.

Eben ſo verhält es ſich auch mit den Geberden bey der Aktion. Man hat Geſtus des Theaters und Geſtus des Umganges und der oratoriſchen Rede. Dieſe ſind proſaiſch, wenn ich ſo reden darf, und jene ſind poetiſch; das heißt,

ſie haben einen Grad der Vollkommenheit, des Nachdrucks, den ſie nicht haben, wenn ſie die Proſe begleiten. Die Geſtus des Theaters würden auf der Kanzel affektirt laſſen; man muß dort nicht gefallen wollen. Man muß die Natur liefern, wie ſie iſt; wenn ſie nur nicht gezwungen und verunſtaltet iſt, ſo iſt man zufrieden. Aber hier will man uns das Schöne liefern. Folglich muß alles einen Grad der Vollkommenheit haben, den es gewöhnlicher Weiſe nicht hat. So wollen es die Geſetze. Man ſieht, daß ſie billig ſind, und man will, daß ſie aufs ſtrengſte beobachtet werden, wenn wir uns nicht in unſerer Erwartung, und zwar in unſerer rechtmäßigen Erwartung, betriegen ſollen.

Alſo müſſen Geberden, Ton der Stimme, Styl, Sachen, alle dieſe Dinge müſſen in der Poeſie natürlich ſeyn, weil ſie ſonſt mit nichts Aehnlichkeit haben würden. Aber ſie müſſen zugleich einen Grad über die gewöhnliche Natur erhaben ſeyn, weil die Poeſie den Vorſatz hat, zu gefallen. Hiezu hat ſie ſich anheiſchig gemacht; und wenn ſie die Natur nur ſo liefern wollte, wie ſie wirklich iſt, ſo wäre alle ihre Mühe verloren. Sie hätte alsdann nichts, als die elende Ehre, alle Fehler, die man in der Natur ſieht, auf ihre Leinwand gebracht zu haben.

Zwey-

Zweyter Artikel.

Von der Malerkunſt.

Dieſer Artikel wird ſehr kurz ſeyn: weil der Grundſatz von der Nachahmung der ſchönen Natur, zumal nachdem wir ihn auf die Dichtkunſt angewandt haben, ſich ſehr leicht auf die Malerey anwenden läßt. Beide Künſte haben eine ſo große Uebereinſtimmung mit einander, daß man, um ſie beide zugleich abzuhandeln, nichts weiter nöthig hat, als die Namen zu verändern, und Malerey, Zeichnung, Kolorit anſtatt Poeſie, Fabel, Verſifikation hinzuſetzen. Eben derſelbe Geiſt iſt Schöpfer in beiden: eben derſelbe Geſchmack leitet den Künſtler bey der Wahl, bey dem Entwurfe, bey der Stellung der großen und der kleinen Theile: macht Gruppen und Kontraſte; legt Farben an und ſchattirt ſie; kurz: er ordnet die Erfindung, die Zeichnung, das Kolorit. Alſo haben wir noch ein Wort von den Mitteln zu ſagen, deren ſich die Malerey bedient, die Natur nachzuahmen und auszudrücken.

Wenn wir vorausſetzen, daß das idealiſche Bild nach den Regeln des Schönen in der Einbildungskraft des Malers bereits entworfen iſt, und es nunmehr darauf ankömmt, dieſes Bild

auszudrücken und ſichtbar zu machen: ſo wird ſeine erſte Arbeit der Riß ſeyn. Dieſer macht den Anfang, dem Gegenſtande, den man malen will, ein wirkliches und von dem Verſtande unabhängiges Weſen zu geben, er beſtimmt ihm ſeinen Raum und ſchließt ihn in ſeine gehörigen Gränzen ein. Die zweyte Verrichtung iſt, daß er Schatten und Licht anlegt, um den Gegenſtänden Ründung, Vorſprung, Erhabenheit zu geben, ſie mit einander zu verbinden, ſie von der Fläche los zu machen, ſie dem Auge näher zu bringen, oder weiter davon zu entfernen. Die dritte iſt, ſolche Farben darüber auszubreiten, als dieſe Gegenſtände in der Natur ſelbſt haben würden, dieſe Farben mit einander zu vereinigen, ſie zu ſchattiren, ſie, nach Beſchaffenheit der Umſtände, einen Grad ſchwächer zu machen, damit ſie deſto natürlicher ſcheinen. Sehet da die drey Theile des maleriſchen Ausdruckes: Zeichnung, Schatten und Licht, Kolorit! Sie liegen ſo offenbar in dem allgemeinen Grundſatze der Nachahmung, daß ſie keine auch nur ſcheinbare Schwierigkeit übrig laſſen. Wohin gehen alle Regeln der Malerey? Dahin, unſer Auge durch die Aehnlichkeit zu betriegen, uns zu überreden, der Gegenſtand ſey wirklich, da er doch nur gemalt iſt. Dieß iſt außer allem

Zweifel.

Zweifel. Laßt uns nun zur Muſik und zur Tanzkunſt eilen. Wir wollen dieſe beiden Künſte ein wenig weitläuftiger abhandeln, jedoch ohne dabey zu vergeſſen, daß wir das Principium der Nachahmung nur in Beziehung auf die Dichtkunſt und Redekunſt, als die Hauptgegenſtände dieſes Werkes, auszuführen haben.

Dritter Artikel.

Von der Muſik und Tanzkunſt.

Die Muſik hatte vormals einen viel weitläuftigern Umfang, als ſie heutiges Tages hat. Sie gab allen Arten der Töne und der Geberden ihre kunſtmäßigen Annehmlichkeiten: ſie begriff den Geſang, den Tanz, die Verſifikation und die Deklamation unter ſich: Ars decoris in vocibus et motibus. Itzt aber, da die Verſifikation und der Tanz zwo beſondere Künſte ausmachen, und die Deklamation, ſich ſelbſt überlaſſen, *) als keine Kunſt mehr angeſehen

*) Wir haben die Kunſt der Deklamation gänzlich verabſäumt. Haben wir etwan geglaubt, wir wären auf der Seite des Ausdrucks reich genug? Wenn dieſer Reichthum hinlänglich wäre, ſo hätten die Griechen und Römer noch eher Urſache gehabt, die Deklamation zu vernachläßigen. Und gleichwohl hielt man bey ihnen durch bloße Geberden eine an einander hangende Rede. Die Geſchichte der Pantomimen iſt bekannt. Wenn

ſehen wird, ſchränkt ſich die eigentlich ſo genannte Muſik auf den bloßen Geſang ein; ſie iſt eine Wiſſenſchaft der Töne.

Wenn man ſich über die Schwäche unſerer Beredſamkeit beklagt, ſo wirft man zuweilen die Schuld davon auf die Regierungsform. Allein wenn gleich die Staatsſachen nicht mehr von unſern Rednern vorgetragen werden, haben ſie denn nicht noch die Sachen der Religion? Haben unſre geiſtlichen Redner in Anſehung des Stoffs weniger Vortheile, als die Demoſthene des Alterthums? Iſt die Furcht vor einer unglückſeligen Ewigkeit weniger ſchrecklich, als die Furcht vor einem Tyrannen? Iſt die Verabſcheuung der Laſter und die Anpreiſung göttlicher Tugenden keines Enthuſiaſmus fähig? Haben unſre Redner nicht von Zeit zu Zeit einen Milon zu vertheidigen, irgend einen Verres anzuklagen, oder einen Cäſar zu loben? Man hat franzöſiſche Reden, die uns beym Leſen eben ſo viel Vergnügen machen, als einige Reden der Alten. Und doch halten wir die Reden der Alten für vollkommner, als alle Reden der Neuern. Sie waren es vielleicht nur auf Seiten der Deklamation, die ganz allein faſt zwey Drittheile des Ausdrucks enthielt, nehmlich den Ton und die Geberden. Demoſthenes ſchränkte ſo gar die ganze Redekunſt darauf ein, und er redete aus der Erfahrung. Man frägt jetzt, welches die Stelle in der Rede für den Ligarius iſt, bey der dem Cäſar das Urtheil aus den Händen fiel. Man würde nicht fragen, wenn man uns eben ſo den Ton und die Geberden, als die Worte, hätte überliefern können. Allein wir haben von dieſer Rede nur den Leib, die Seele iſt nicht mehr vorhanden, und wie dieſe beſchaffen geweſen ſeyn mag, meſſen wir nach unſerer Erfahrung und Schwachheit ab. Welche Zuverſicht muß nicht ein junger Redner beſitzen, der mit wohl ſtudirten Worten und Redensarten öffentlich auftritt, und ſich einbildet, die Töne und Geberden, die dieſe Redensarten begleiten und

Indeſſen, weil ihre Trennung mehr von den Künſtlern hergekommen iſt, als von den Künſten ſelber, die allezeit genau miteinander verbunden geblieben ſind: ſo wollen wir hier die Muſik und die Tanzkunſt abhandeln, ohne ſie von einander zu trennen. Die gegenſeitige Vergleichung der einen mit der andern wird dazu dienen, daß man beide deſto beſſer kennen lernt. Sie werden ſich in dieſem Werke ein Licht mittheilen, ſo wie ſie ſich auf dem Theater Annehmlichkeiten mitzutheilen pflegen.

beſeelen ſollen, müßten ihm ganz fertig und bereit zu Dienſte ſtehn, und zwar in dem beſtimmten Grade der Stärke und der Anmuth, die jeder Gedanke erfodert! Alles, was bald gut, bald ſchlecht ſeyn kann, bedarf Regeln, und ſo glücklich auch ein Naturell ſeyn mag, ſo hat es doch des Beyſtandes der Kunſt vonnöthen, um vollkommen zu werden: Nihil credimus eſſe perfectum, niſi vbi natura cura iuuetur.

I. Kapitel.

Man muß die wahre Natur der Muſik und der Tanzkunſt aus der Natur der Töne und der Geberden kennen lernen.

Die Menſchen drücken ihre Gedanken und Empfindungen auf dreyerley Weiſe aus, durch Worte, durch Töne und durch Geberden.

Ich habe die Worte zuerſt genannt, weil ſie in dem Beſitze der Oberſtelle ſind und die Menſchen auf ſie am meiſten Acht haben. Indeſſen haben die Töne und die Geberden viele Vorzüge vor ihnen: ſie ſind natürlicher, und wir nehmen unſere Zuflucht zu ihnen, wenn uns die Worte fehlen: ſie ſind von einem weitläuftigern Umfange, und ſind unſere Dollmetſcher bis ans Ende der Welt: ſie machen unſere Gedanken den wildeſten Völkern, ja den Thieren ſelber verſtändlich. Und endlich ſind ſie auf eine ganz beſondere Weiſe den Empfindungen geweiht. Die Worte unterrichten und überzeugen uns, ſie ſind die Organe der Vernunft: aber Töne und Geberden ſind die Organe des Herzens. Sie rühren, ſie gewinnen, ſie überreden uns. Die Worte können eine Leidenſchaft nicht anders, als durch Begriffe ausdrücken, mit welchen man

eine

eine Empfindung verbunden hat, nicht anders, als der Folge nach, die ſich aus dieſen Begriffen ziehen läßt: *) die Töne und die Geberden hingegen gehen gerade zu und ohne Umſchweif ans Herz. Kurz: die Worte ſind eine Sprache des Willkührs, welche die Menſchen gemacht haben, ſich ihre Gedanken deſto deutlicher mitzutheilen: die Geberden und die Töne ſind die Sprachkunde der einfältigen Natur: ſie enthalten eine Sprache, die wir alle verſtehen, ſo bald wir zur Welt kommen, und deren wir uns bedienen, alles das anzudeuten, was ſich auf unſere Bedürfniſſe und auf die Erhaltung unſeres Weſens bezieht; auch drückt man ſich in dieſer Sprache ſehr lebhaft, kurz und nachdrücklich aus. Welch ein reicher Schatz für Künſte, de-

*) Worte können die Leidenſchaften ausdrücken, indem ſie ſolche nennen: man ſagt: ich liebe dich, ich haſſe dich; aber wenn man weder Ton noch Geberde hinzuthut, ſo drückt man mehr einen Begriff, als eine Empfindung, aus. Da hingegen eine Bewegung, ein Blick die Leidenſchaft ſelber im Augenblicke darſtellt. Man leſe die Verwünſchungen der Kamilla ganz froſtig ohne Brechungen der Stimme, ohne Geberden: das Herz wird kalt dabey bleiben, oder, wenn es in Hitze geräth, ſo wird es daher kommen, weil man ſich die Töne und die Geberden dazu denkt, womit dergleichen Worte bey einer raſenden Perſon begleitet werden: Affectus langueſcant neceſſe eſt, niſi voce, vultu, totius prope habitu corporis inardeſcant. *Quintil.*

ren Endzweck es iſt, die Seele zu bewegen, wenn alle Ausdrücke ihrer Sprache vielmehr Ausdrücke der Menſchheit ſelbſt, als der Menſchen, ſind!

Die Worte, die Geberden, die Töne haben ihre Grade, wodurch ſie den drey angeführten Hauptgattungen der Künſte angemeſſen ſind. Der erſte Grad drückt die einfältige Natur aus, bloß zum Gebrauche der Welt: er iſt das nackte Bild unſerer Gedanken und Empfindungen. So iſt das Geſpräch beſchaffen, oder ſo ſollte es beſchaffen ſeyn. Der zweyte Grad enthält die durch Hülfe der Kunſt geſchmückte Natur, wo das Angenehme zum Nützlichen hinzugethan wird: man wählt daſelbſt mit einiger Sorgfalt, aber doch mäßig und mit Beſcheidenheit die angemeſſenſten und angenehmſten Worte, Töne und Geberden. Dieſes iſt die oratoriſche Rede und die wohl ausgeführte Erzählung. Bey dem dritten Grade hat man allein das Vergnügen zum Augenmerke: hier haben die drey Ausdrücke nicht nur alle natürliche Annehmlichkeit und Stärke, ſondern noch dazu alle Vollkommenheit, welche die Kunſt hinzuthun kann, ich meyne Takt, Bewegung, Modulation und Harmonie: und hieraus entſteht die Verſifikation, die Muſik und der Tanz, welche die aller=

allerhöchſte Vollkommenheit der Worte, der Töne und der Geberden ausmachen. *)

Woraus ich ſchließe, erſtlich, daß der vornehmſte Gegenſtand der Tanzkunſt und Muſik die Nachahmung der Empfindungen oder Leidenſchaften ſey; anſtatt daß der Gegenſtand der Dichtkunſt vornehmlich die Nachahmung der Handlungen iſt. Indeſſen, weil die Leidenſchaf-

*) Aus dieſem Grunde folgt, daß, wenn in den Künſten, die zum Vergnügen gemacht ſind, alles in ſeiner größten Vollkommenheit ſeyn ſoll, auch die Töne und die Geſtus der theatraliſchen Deklamation, eben ſo, wie die Worte, abgemeſſen und von dem Komponiſten in Noten geſetzt ſeyn müſſen. So weit ſchloſſen die Alten, und machten ſich eine Regel daraus, die ſie in Ausübung brachten. Aber bey uns lehnen ſich Gewohnheit und Vorurtheil dagegen auf. Ich ſage Vorurtheil; denn die Wahrſcheinlichkeit würde nichts dabey verlieren, weil, eines Theils, die ſchöne Natur nicht allein eine vollkommene Handlung, ſondern auch eine Sprache und Deklamation erfodert, die mit Beobachtung des Standes und der Situation der handelnden Perſonen, alle nur möglichen Schönheiten beſitzen darf; und weil, andern Theils, dieſer deklamatoriſche Tanz und dieſe deklamatoriſche Muſik den eigenthümlichen Charakter und Ausdruck der natürlichen Deklamation an ſich nehmen würden. Die Abmeſſung nimmt nichts hinweg, ſie läßt alles, wie es vorhin war, ſie richtet es nur beſſer ein. Unſere ſchönſten Recitative in der Muſik haben bloß die natürliche Deklamation zum Grunde ihres Geſanges. Wenn Lulli die ſeinigen komponirte, ſo bat er zu Zeiten die Chammelai, ihm die Worte davon zu deklamiren: er faßte hurtig ihre Töne auf, und brachte ſie nachher nach den Regeln der Kunſt in Ordnung.

ten und die Handlungen faſt allemal in der Natur mit einander verknüpft ſind, und auch in den Künſten nicht getrennt werden können: ſo wird dieſer Unterſchied für die Poeſie und für die Tanzkunſt und Muſik zu machen ſeyn: in der erſtern werden die Leidenſchaften nur als Mittel oder Triebfedern gebraucht werden, die Handlung vorzubereiten und in den Gang zu bringen; und in der Muſik und Tanzkunſt wird die Handlung nur gleichſam die Leinewand ſeyn, die verſchiedenen Leidenſchaften, die der Künſtler ausdrücken will, aufzunehmen, zu unterſtützen, mit einander zu vereinigen.

Ich ſchließe zweytens, daß, wenn Töne und Geberden noch vorher, ehe ſie abgemeſſen wurden, eine Bedeutung hatten, ſie ſolche in der Muſik und in der Tanzkunſt beybehalten müſſen, ſo wie die Worte die ihrige in der Verſifikation beybehalten; und daß folglich Muſik und Tanz allemal eine Bedeutung haben müſſen.

Drittens, daß alles, was die Kunſt zu den Tönen und Geberden hinzuthut, etwas dazu beytragen müſſe, dieſe Bedeutung zu verſtärken und dem Ausdrucke mehr Kraft und Nachdruck zu ertheilen. Wir wollen dieſe Folgerungen in den nächſten Kapiteln noch mehr entwickeln.

II. Kapi-

II. Kapitel.

Die Leidenſchaften ſind der vornehmſte Gegenſtand der Muſik und Tanzkunſt.

Handlungen und Leidenſchaften ſind faſt allemal verbunden und vermiſcht in allem, was die Menſchen thun. Eine bringt die andere hervor, eine kündiget die andere an. Sie müſſen ſich alſo auch in den Künſten faſt allezeit beyſammen befinden. Wenn der Künſtler eine Handlung vorſtellt, ſo muß ſie von einer Leidenſchaft belebet werden; desgleichen, wenn er eine Leidenſchaft vorſtellt, ſo muß ſie von einer Handlung unterſtützt werden. Es iſt nicht nöthig, dieſes durch Beyſpiele zu beſtätigen. Da nun aber die Künſte, in Anſehung der Mittel, die ſie zu ihrem Ausdrucke gebrauchen, geſchickter ſeyn können, viel eher dieſen als jenen Theil der Natur auszudrücken, ſo folgt, daß derjenige Theil der herrſchende bey ihnen ſeyn müſſe, der ſich mit dieſem Mittel ihres Ausdruckes am beſten verträgt.

Da alſo die Poeſie die Worte gewählt hat, welche ganz eigentlich die Sprache des Verſtandes ſind; und die Muſik und die Tanzkunſt den Ton der Stimme und die Bewegungen des Leibes genommen haben, zween Ausdrücke, die vornehm-

nehmlich der Empfindung gewidmet ſind: ſo haben ſich wahre Dichter vornehmlich an die Handlungen und Reden, und wahre Tonkünſtler an die Empfindungen und Leidenſchaften halten müſſen. Und wenn dieſe beiden Stücke unzertrennlich waren: ſo haben ſie ſolche dergeſtalt mit einander verknüpfen müſſen, daß die Leidenſchaften den Handlungen, oder dieſe jenen untergeordnet wurden, je nachdem das Mittel des Ausdruckes in derjenigen Gattung, in welcher ſie arbeiteten, das herrſchende war.

Daher ſieht man, daß in den meiſten Tragödien, die für die Muſik gemacht ſind, das intereſſanteſte nicht ſo wohl der Stoff der Handlung, als vielmehr die Empfindungen ſind, die aus den Situationen entſpringen, die durch die Handlung hervorgebracht werden: anſtatt daß in den andern Tragödien die Unternehmung des Helden ſelbſt rührt und in Erſtaunen ſetzt. Die darinn ausgeſtreuten Züge ſind, wofern ſie ſich nicht auf dieſe Unternehmung beziehn, lauter Auswüchſe, lauter Schönheiten am unrechten Orte.

Hieraus folgt, daß alles, was bloß Handlung, Idee, Bild iſt, ſich zur Muſik nicht allzuwohl ſchickt. Daher kömmt es, daß ſich lange Erzählungen, Vorträge, Uebergänge, Metaphern, Witz, mit einem Worte, alles, was ſich vom Gedächt-

dächtniſſe, oder von der Ueberlegung herſchreibt, der Tonkunſt ſo hartnäckig widerſetzet.

Alles hingegen, was Ausdruck der Empfindungen iſt, ſcheint ſich dazu von ſelbſt zu bequemen. Die Töne liegen ſchon halb gebildet in den deklamirten Worten; es bedarf nur ein wenig Kunſt, ſie aus ihnen heraus zu ziehen, vornehmlich, wenn die Empfindung naiv und einfältig iſt, und aus der Fülle des Herzens herkömmt. Wenn die Empfindung ergrübelt und ſpitzfindig iſt: ſo kann ſie die Muſik nicht mehr ausdrücken, oder ſie drückt ſie nur halb aus, und alsdann wird ihr Ausdruck dunkel, zweydeutig, ſchwach, verworren, und folglich unfähig, denjenigen angenehmen Eindruck hervorzubringen, den der Virtuoſe ſowohl, als der vernünftige Laye fühlt, und den beide gleich ſtark fühlen müſſen, wenn man die aufrichtige Sprache der Natur mit ihnen redet.

Mit dem Tanze verhält es ſich eben ſo, wie mit der Muſik. Die Aktion muß nothwendig matt werden, wenn die Seele nicht gerührt iſt, und wenn man weiter nichts als unterrichten will: weil alsdann die Bewegungen des Körpers faſt gar keine Bedeutung haben, und folglich den Zuſchauern kein Vergnügen machen können. Ein Geſtus iſt nur alsdann ſchön,

wann

wann er den Schmerz, die Zärtlichkeit, den Stolz, mit einem Worte, die Seele malt: bey einem logikaliſchen Schluſſe wird er lächerlich, weil er zu der Sache, die geſagt wird, nichts beyträgt: man argumentirt bey kaltem Blute; und wenn die ruhige Argumentation einen kleinen Geſtus und eine gewiſſe natürliche Erhebung der Stimme zuläßt: ſo zeigt dieß weiter nichts an, als daß die Seele deſſen, der argumentirt, wünſchet, daß die Wahrheit, die er lehrt, das Herz überreden möge, unterdeſſen er bemüht iſt, den Verſtand davon zu überzeugen. Alſo bleibt dieſer Ausdruck doch allemal ein Ausdruck der Empfindung.

Daß Schauſpiel und Muſik in den meiſten Opern oder lyriſchen Tragödien nicht die Wirkung thun, die man von ihnen erwartete, kömmt nicht allein daher, weil das Wunderbare und Heroiſche, worauf die Opern gegründet ſind, übel ausgetheilt iſt, ſolchen Spielern nehmlich, die nicht geſchickt ſind, Götter und Helden vorzuſtellen: ſondern vornehmlich daher, weil die Worte keiner wahren Müſik fähig ſind, indem ſie die Leidenſchaften nicht genug ausdrücken, ſondern mehr eine Sprache des Witzes als des Herzens ſind.

III. Kapi-

III. Kapitel.

Eine jede Muſik und ein jeder Tanz muß eine Bedeutung, einen Verſtand haben.

Wir wollen hier nicht wiederholen, daß die Geſangweiſen der Muſik und die Bewegungen des Tanzes nichts als Nachahmungen, nichts als ein künſtliches Gewebe poetiſcher Töne und Geberden ſind, die nichts als die Wahrſcheinlichkeit zum Grunde haben. Die Leidenſchaften ſind hier eben ſo fabelhaft, als die Handlungen in der Poeſie ſind: ſie ſind hier ebenfalls Geſchöpfe des Geiſtes und Geſchmacks: nichts iſt hier wahr, alles iſt Kunſt; und wenn es ſich bisweilen zuträgt, daß der Muſikus oder der Tänzer wirklich die Empfindung hat, die er ausdrückt: ſo iſt dieſes ein zufälliger Umſtand, der nicht zu der Abſicht der Kunſt gehört: es iſt ein Gemälde, das ſich auf einer lebendigen Haut befindet, und das allein auf einer Leinewand hätte ſeyn dürfen. Die Kunſt iſt nur zum Täuſchen gemacht, wir glauben es oft genug geſagt zu haben. Wir wollen hier alſo bloß von den Ausdrücken reden.

Die Ausdrücke ſind eigentlich weder natürlich, noch künſtlich zu nennen; ſie ſind nichts als

als Zeichen. Es mag ſie die Kunſt, oder die Natur gebrauchen, ſie mögen zur Wahrheit, oder zur Erdichtung gehören, ſie ändern ihre Eigenſchaft, aber nicht ihre Natur und ihre Beſtimmung. Die Worte ſind im Umgange und in der Poeſie einerley; die Züge und Farben an den natürlichen Gegenſtänden und in den Gemälden einerley; und folglich müſſen auch die Töne und die Geberden bey den Leidenſchaften einerley ſeyn, ſie mögen wahr, ſie mögen erdichtet ſeyn. Die Kunſt erſchafft die Ausdrücke nicht und vernichtet ſie auch nicht; ſie ordnet, verſtärket, verſchönert ſie nur. Und eben ſo, wie ſie nicht aus der Natur heraus gehen kann, um die Dinge zu erſchaffen: ſo kann ſie auch nicht herausgehen, um ſie auszudrücken. Dieß iſt eine ausgemachte Wahrheit.

Wenn ich ſagte, ich könnte an einem Geſpräche, das ich nicht verſtände, gar keinen Gefallen finden: ſo hätte mein Geſtändniß gar nichts ſonderbares. Wenn ich aber eben dieſes von einem muſikaliſchen Stücke ſagen wollte; ſo würde man mir antworten: Glauben Sie denn, daß Sie Kenner genug ſind, den ganzen Werth einer feinen und ſorgfältig ausgearbeiteten Muſik zu empfinden? Ich getraue mir, zu antworten: Ja allerdings; denn hier kömmt es ja nur dar-

auf an, daß ich empfinde. Ich verlange nicht, die Töne zu berechnen, nicht ihre Verhältniſſe unter einander, und zu unſern Organen, zu berechnen; ich rede nicht von Zitterungen und Vibrationen der Saiten, nicht von mathematiſcher Proportion. Ich überlaſſe den theoretiſchen Gelehrten dergleichen Spekulationen, die den feinen grammatiſchen Anmerkungen oder der Dialektik einer Rede gleichen, deren Werth ich empfinden kann, ohne mich in dieſe umſtändliche Unterſuchung einzulaſſen. Die Tonkunſt redet mit mir durch Töne; dieſe Sprache iſt mir natürlich: wenn ich ſie nicht verſtehe, ſo hat die Kunſt die Natur verdorben, anſtatt ſie zu verbeſſern. Man muß von einer Muſik eben ſo urtheilen, als von einem Gemälde. An dieſem erblicke ich Züge und Farben, deren Sinn ich verſtehe; er rührt mich, er ergetzt mich. Was würde man wohl von einem Maler ſagen, der ſich damit begnügte, kühne Striche zu ziehn, lebhafte Farben aufzutragen, ohne daß ſie einige Aehnlichkeit mit bekannten Gegenſtänden hätten? Die Anwendung macht ſich von ſelbſt auf die Muſik. Es findet ſich unter beiden kein Unterſchied, oder, wenn einer vorhanden iſt, ſo verſtärkt er meinen Beweis. Das Ohr, ſagt man, iſt weit feiner, als das

Auge: folglich bin ich fähiger, von einer Muſik, als von einem Gemälde zu urtheilen.

Ich berufe mich auf den Komponiſten ſelbſt. Welches ſind die Stellen, die er am meiſten billiget, die er vorzüglich liebt, auf die er mit einem geheimen Wohlgefallen immer wieder zurückkehrt? Sind es nicht diejenigen, wo die Muſik, ſo zu ſagen, redet, wo ſie einen beſtimmten Sinn hat, ohne Dunkelheit, ohne Zweydeutigkeit? Warum wählt man gewiſſe Gegenſtände, gewiſſe Leidenſchaften lieber, als andere? Geſchieht es nicht darum, weil ſie ſich leichter ausdrücken laſſen, und weil die Zuhörer den Ausdruck derſelben leichter faſſen können? *)

Mag doch alſo der gelehrte Muſikus ſich damit groß dünken, wenn er will, daß er durch einen mathematiſchen Akkord Töne vereiniget hat, von

*) Wir haben die Muſik mit der oratoriſchen Rede verglichen: man ſehe hier, was Cicero von dieſer letztern ſagt: Hoc etiam mirabilius debet videri, (in eloquentia,) quia caeterarum artium ſtudia fere reconditis atque abditis e fontibus hauriuntur: dicendi autem omnis ratio in medio poſita, communi quodam in vſu, atque in hominum more et ſermone verſatur: vt in caeteris id maxime excellat, quod longiſſime ſit ab imperitorum intelligentia ſenſuque disiunctum: in dicendo autem vitium vel maximum ſit a vulgari genere orationis atque a conſuetudine communis ſenſus abhorrere. Die Anwendung iſt leicht zu machen.

von denen es ſchien, als ob ſie nie zuſammentreffen könnten: wenn ſie nichts bedeuten, ſo werde ich ſie mit den Geberden der Redner vergleichen, die nichts als Zeichen des Lebens ſind; oder mit den künſtlichen Verſen, die nichts als ein abgemeſſenes Geräuſch ſind, oder mit den Zügen der Schreibmeiſter, die nichts als ein eiteler Zierrath ſind. Die ſchlechteſte von allen Muſiken iſt diejenige, die gar keinen Charakter hat. Die Kunſt hat keinen einzigen Ton, der nicht ſein Vorbild, ſein Muſter der Nachahmung in der Natur haben ſollte, und der nicht wenigſtens ein Anfang eines Ausdruckes wäre, gleich wie ein Buchſtab, oder eine Sylbe, der Anfang eines Wortes iſt. *)

Es giebt zwo Arten von Muſik. Die eine ahmt nur affektloſe Geräuſche und Töne nach;

*) Dieſes iſt eben ſo wohl von dem einfachen Geſange, als von dem harmoniſchen, wahr: beide müſſen einen Sinn, eine Bedeutung haben, jedoch mit dieſem Unterſchiede: der einfache Geſang iſt gleichſam eine Rede an das Volk, eine Rede, die man begreifen kann, ohne daß man ſtudirt haben muß; der harmoniſche Geſang hingegen erfodert eine Art von muſikaliſcher Gelehrſamkeit, er verlangt wohl unterrichtete und wohl geübte Ohren. Er iſt gewiſſermaßen eine Rede für Gelehrte, er ſetzt bey ſeinen Zuhörern gewiſſe erworbene Kenntniſſe voraus, ohne welche ſie nicht im Stande ſeyn würden, von ſeinem Werthe zu urtheilen. Nur wäre noch zu unterſuchen, ob eine Rede, die nur allein für Gelehrte iſt, wahrhaftig beredt genannt werden könne.

dieſe gleicht den Landſchaftsſtücken in der Malerey: die andere drückt die beſeelten Töne aus, die von den Empfindungen herrühren; dieſe iſt das Gemälde mit Figuren.

Der Muſikus hat nicht mehr Freyheit, als der Maler: er iſt überall und unaufhörlich der Vergleichung unterworfen, die man zwiſchen ihm und der Natur anſtellt. Wenn er ein Ungewitter, einen Bach, einen Zephir malt: ſo liegen die Töne dazu in der Natur, er kann ſie nirgends hernehmen, als aus ihr. Wenn er einen idealiſchen Gegenſtand malt, der niemals einige Wirklichkeit gehabt hat, wie etwan das Brüllen der Erde ſeyn würde, oder das Schaudern eines Geiſtes, der aus dem Grabe hervorgienge: ſo mache er es wie der Poet:

Aut famam ſequere, aut ſibi conuenientia finge.

Es giebt Töne in der Natur, die ſich zu ſeiner Idee ſchicken, wofern ſie muſikaliſch iſt; und ſo bald ſie der Komponiſt gefunden haben wird, ſo wird er ſie augenblicklich erkennen. Sie ſind wie die Wahrheit: ſo bald man ſie entdeckt, ſo ſcheint es, als ob man ſich ihrer nur bloß wieder erinnerte, ob man ſie gleich niemals geſehen hat. Und ſo reich auch die Natur für die Tonkünſtler ſeyn mag, ſo bald wir

den Sinn ihrer Ausdrücke nicht begreifen können, ſo ſind es für uns keine Reichthümer mehr. Es iſt eine Mundart, die wir nicht verſtehen, und die uns folglich nichts angeht.

Iſt die Muſik ſo bedeutend in einer Symphonie, wo ſie nur ein halbes Leben, nur die Hälfte ihres Weſens hat, was wird ſie nicht im Geſange ſeyn, wo ſie zu einem Gemälde des menſchlichen Herzens wird? Eine jede Gemüthsbewegung, ſagt Cicero, hat ihren eigenen Ton und Geſtus, ſo wie jedes Wort ſeinen eigenen Begriff hat *): alſo muß eine ununterbrochene Folge derſelben eine zuſammenhangende Rede ausmachen; und wenn Ausdrücke darinn vorkommen, die mich verwirren, weil ſie durch die vorhergehenden oder nachfolgenden nicht genug vorbereitet oder erklärt worden ſind; wenn ſolche darinn vorkommen, die mich von der Hauptſache abziehen, oder die ſich widerſprechen: ſo bin ich nicht befriedigt.

Es iſt wahr, wird man ſagen, daß es Leidenſchaften giebt, die man in dem muſikaliſchen Geſange erkennen kann, zum Exempel, die Liebe, die Freude, die Traurigkeit, den Zorn: aber gegen Einen beſtimmten Ausdruck giebt es tau-

*) Omnis motus animi habet vultum et ſonum et ſuum quemdam a natura geſtum. *Cic. de orat.*

ſend andere, deren Gegenſtand man nicht nennen kann.

Man kann ihn nicht nennen; ich gebe es zu: aber folgt daraus, daß ſie auch keinen haben? Es iſt genug, wenn man ihn nur fühlt, es iſt nicht nöthig, daß man ihn nenne. Das Herz verſteht ohne Worte, und wenn es gerührt iſt, ſo hat es alles begriffen. Ueberdem, wie es große Dinge giebt, die keine Worte erreichen können: ſo giebt es auch feine, die ſie nicht zu faſſen vermögend ſind; und dieſe letztern liegen beſonders in den Empfindungen.

Laßt uns alſo den Schluß daraus ziehn, daß eine in allen ihren Tönen wohl ausgerechnete, eine in ihren Akkorden ganz geometriſche Muſik, wofern ſie bey dieſen Eigenſchaften keine Bedeutung hat, aufs höchſte einem Prisma zu vergleichen ſey, welches uns das allerſchönſte Kolorit ſehen läßt, aber kein Gemälde giebt. Sie wird eine Art von chromatiſchem Klavier ſeyn, welches Farben und Farbenmiſchungen hervorbringt, dem Auge vielleicht zur Beluſtigung, dem Verſtande ganz gewiß zum Ueberdruſſe.

IV. Ka-

IV. Kapitel.

Eigenſchaften, die der Ausdruck der Muſik und der Tanzkunſt haben muß.

Es giebt natürliche Eigenſchaften, die den Tönen und Geberden zukommen, wenn ſie an und für ſich ſelbſt und als bloße Ausdrücke betrachtet werden: es giebt andere, die die Kunſt hinzuthut, um ſie zu verſtärken und zu verſchönern. Wir wollen von beiden reden.

Weil die Töne in der Muſik und die Geberden in der Tanzkunſt eben ſo wohl eine Bedeutung haben, als die Worte in der Poeſie: ſo muß der Ausdruck der Muſik und der Tanzkunſt eben die Eigenſchaften haben, die die oratoriſche und poetiſche Rede hat; und alles, was wir hiebey zu ſagen haben, muß der Muſik, der Tanzkunſt, der Beredſamkeit und der Poeſie auf gleiche Weiſe zukommen.

Jeder Ausdruck muß der Sache gemäß ſeyn, die er ausdrückt: er iſt das Kleid, das für den Leib gemacht iſt. Wie nun in den poetiſchen oder künſtlichen Materien Einheit und Mannichfaltigkeit herrſchen müſſen: ſo muß auch der Ausdruck zuerſt dieſe beiden Eigenſchaften an ſich haben.

Den Hauptcharakter des Ausdrucks beſtimmt die Materie: dieſe muß dem Styl denjenigen Grad der Erhabenheit, oder der Einfalt, der Lieblichkeit, oder der Stärke angeben, der ſich für ihn ſchickt. Will die Muſik, oder die Tanzkunſt die Freude malen: ſo müſſen alle ihre Modulationen und Bewegungen eine lachende Farbe annehmen; und wenn die Geſangweiſen und melodiſchen Gänge von einander abfallen und ſich wechſelsweiſe erheben: ſo muß es geſchehen, ohne ihren gemeinſchaftlichen Hauptton zu verändern. Dieß iſt die Einheit. *) Gleichwie aber keine Leidenſchaft allein iſt, und wenn ſie die herrſchende iſt, alle übrigen, ſo zu reden, auf ihre Befehle warten, die Gegenſtände, die ihr vortheilhaft, oder die ihr zuwider ſind, einzuführen oder zurück zu weiſen: ſo findet der Komponiſt ſelbſt in der Einheit ſei-

ner

*) Oftmals opfern unſere Muſiker dieſen Hauptton, dieſen Ausdruck der Seele, der in einem ganzen muſikaliſchen Stücke herrſchen ſollte, einer Nebenidee auf, die zur Hauptſache faſt gar nichts beyträgt. Sie verweilen ſich beym Ausmalen eines Baches, eines Zephirs, oder eines andern Wortes, das ein muſikaliſches Bild giebt. Alle dieſe beſondern Ausdrücke müſſen wieder in den Hauptkanal hineinfließen, und wenn ſie ihren eigenthümlichen Charakter darinn beybehalten, ſo muß es ſo geſchehen, daß ſie ſich gleichſam in den Hauptcharakter der Empfindung, die ausgedrückt werden ſoll, auflöſen.

ner Materie die Mittel, ſie mannichfaltig zu machen. Er läßt wechſelsweiſe die Liebe und den Haß, die Furcht, die Traurigkeit, die Hoffnung auftreten. Er macht es wie ein Redner, der alle Figuren und Variationen ſeiner Kunſt aufbietet, ohne den Hauptton ſeiner Schreibart zu verändern. Hier herrſcht Anſtand und Würde, weil er ein ernſthaftes Stück aus der Moral, der Staatskunſt, den Rechten abhandelt; dort ſchimmert Luſt und Anmuth, weil er ein Landſchaftsſtück und kein heroiſches Gemälde macht. Was würde man wohl von einer Rede ſagen, worinn der erſte Theil ſich vortrefflich in dem Munde einer obrigkeitlichen Perſon, und der andere in dem Munde eines Lakayen aus der Komödie ſchickte?

Außer dem Hauptone des Ausdruckes, den man den Styl der Muſik und der Tanzkunſt nennen könnte, giebt es noch andere Eigenſchaften, die jeden Ausdruck insbeſondere betreffen.

Ihr erſtes Verdienſt iſt dieſes: ſie müſſen deutlich ſeyn. Prima virtus perſpicuitas. Was hilft es mir, daß in jenem Thale ein ſchönes Gebäude ſteht, wenn Nacht und Nebel es verdecken? Man fodert nicht, daß ein jeder unter ihnen ins beſondere einen Verſtand aus-

 drücke;

drücke; aber ein jeder ſoll etwas dazu beytragen. Iſt es keine Periode, ſo ſey es wenigſtens ein Glied, ein Wort, eine Sylbe. Jeder Ton, jede Modulation, jede Wiederholung muß in uns eine Empfindung erregen, oder ſie vorbereiten.

2. Die Ausdrücke müſſen angemeſſen ſeyn. Es verhält ſich mit den Empfindungen, wie mit den Farben: eine zu ſtarke oder zu ſchwache Farbengebung verſchlechtet das Kolorit, verändert ſeine Natur, oder macht es zweydeutig.

3. Sie müſſen lebhaft, bisweilen fein und zärtlich ſeyn. Alle Welt kennt die Leidenſchaften bis auf einen gewiſſen Grad. Wenn man ſie nur bis auf dieſen Grad malt, ſo hat man nichts mehr, als das Verdienſt eines Hiſtorienſchreibers, eines knechtiſchen Nachahmers. Man muß weiter gehen, wenn man die ſchöne Natur ſucht. Es giebt in der Muſik und in der Tanzkunſt, eben ſo, wie in der Malerey, gewiſſe flüchtige Schönheiten: feine Züge, entwiſcht in der Hitze der Leidenſchaft; Seufzer, Accente, Haltungen des Kopfes. Dieſes ſind Züge, die den Verſtand reizen, und aus der Unachtſamkeit aufwecken.

4. Sie

4. Sie müſſen einfältig und leicht ſeyn. Alles, was nach Zwange ſchmeckt, macht uns Mühe und ermüdet uns. Wir, die wir ſehen oder hören, ſtehen mit dem, der redet oder agirt, in genauer Verbindung, und ſind nicht ungeſtraft Zuſchauer ſeiner Angſt und Mühe.

5. Endlich müſſen die Ausdrücke auch neu ſeyn, beſonders in der Muſik. Es giebt keine Kunſt, wo der Geſchmack unerſättlicher und doch zugleich ekler wäre: Iudicium aurium ſuperbiſſimum. Die Urſache iſt ohne Zweifel die Leichtigkeit, mit der wir den Eindruck des Geſanges faſſen: Natura ad numeros ducimur. Da das Ohr die Empfindungen in ihrer ganzen Stärke zum Herzen bringt: ſo iſt ein oft wiederholter Eindruck unnütz und läßt unſere Seele gleichgültig und unthätig. Daher kömmt die Nothwendigkeit, die Tonarten, die Geſchwindigkeit und Langſamkeit, die Leidenſchaften ſelbſt unaufhörlich abzuändern. Zum Glücke ſind dieſe letztern alle mit einander verwandt. Da ſie allemal eine gemeinſchaftliche Urſache haben: ſo nimmt eine einzige Leidenſchaft allerley Geſtalten an. Bald iſt ſie ein brüllender Löwe, bald ein ſanftfließender Bach, bald ein Feuer, entzündet von Eiferſucht, Rache, Wut.

Dieſes

Dieſes ſind die natürlichen Eigenſchaften der Töne und Geberden an ſich ſelbſt, und als die Worte in der Proſe betrachtet. Laßt uns nunmehr ſehen, was die Kunſt in der eigentlich ſo genannten Muſik und Tanzkunſt noch hinzuthun kann.

Die Töne und Geberden haben nicht ſo viel Freyheit in den Künſten, als ſie in der Natur haben. In der Natur folgen ſie keiner andern Regel, als einem gewiſſen Inſtinkte, der von ſeiner Autorität leicht etwas nachläßt. Dieſer allein lenkt ſie, ändert ſie, ſchwächt oder verſtärkt ſie nach Gefallen. Aber in den Künſten giebt es ſtrenge Regeln, abgezirkelte Gränzen, die man nicht überſchreiten darf. Alles iſt ausgerechnet 1. durch den **Takt**, der die Dauer eines jeden Tones und einer jeden Geberde beſtimmt; 2. durch die **Bewegung**, die dieſe Dauer beſchleunigt, oder verzögert, ohne die Anzahl der Töne und der Geberden zu vermehren oder zu vermindern, noch ihre Eigenſchaften zu verändern; 3. durch die **Melodie**, *) die dieſe Töne und Geberden verbindet und in einen Zuſammenhang bringt; 4. und endlich durch

*) Die Melodie wird in Abſicht auf die Tanzkunſt in einem metaphoriſchen Verſtande genommen: ſie bedeutet bloß eine zuſammenſtimmende und harmoniſche Folge von Bewegungen.

durch die Harmonie, die die Akkorde vorſchreibt, wenn Theile von verſchiedener Art ſich vereinigen, ein Ganzes ausmachen. Und man darf nicht glauben, daß dieſe Regeln die natürliche Bedeutung der Töne und der Geberden zerſtören oder verändern könnten: ſie verſtärken ſie vielmehr, indem ſie ſie poliren, und vermehren ihren Nachdruck, indem ſie ihnen Annehmlichkeiten mittheilen: Cur ego vires ipſas *ſpecie* ſolui putem, quando nec vlla res ſine arte ſatis valeat. *Quint.*

Takt, Bewegung, Melodie, Harmonie haben einen gleichen Einfluß ſo wohl auf die Töne, als auf die Worte und die Geberden, das heißt, ſie ſchicken ſich zur Verſifikation, zum Tanze, zur Muſik. Sie ſchicken ſich zur Verſifikation; das haben wir erwieſen. Sie ſchicken ſich zum Tanze: es mag Ein Tänzer, oder es mögen mehrere tanzen, ſo iſt Takt in den Schritten, beſtimmte Bewegung in der Langſamkeit und Geſchwindigkeit, Melodie in den Gängen oder in der Zuſammenkettung der Schritte, Harmonie in der Uebereinſtimmung aller dieſer Theile mit dem Inſtrumente, das geſpielt wird, und vornehmlich mit den übrigen Tänzern; denn der Tanz hat ſeine Solo, ſeine Duette, Chöre, Wiederholungen, Begegnungen, Rückgänge, die

mit

mit den muſikaliſchen Stücken einerley Regeln haben.

Takt und Bewegung geben der muſikaliſchen Kompoſition das Leben: durch ſie ahmt der Muſikus das Steigen und Fallen, die Geſchwindigkeit und Langſamkeit der natürlichen Töne nach, und giebt einem jeden diejenige Ausdehnung, die ihm zukömmt, wenn er ſich in den regelmäßigen Bau des muſikaliſchen Geſanges paſſen ſoll; es ſind zugeſchnittene und abgemeſſene Worte, die in einen Vers gebracht werden ſollen. Hierauf verſetzt die Melodie alle dieſe Töne, einen jeden an den Ort und in die Nachbarſchaft, die ſich für ihn ſchickt: ſie verbindet ſie, trennt ſie, miſcht ſie, nach Beſchaffenheit des Gegenſtandes, den der Muſikus ſich nachzuahmen vornimmt. Der Bach murmelt, der Donner rollt, der Schmetterling flattert. Unter den Leidenſchaften ſind einige ſeufzend, andere ſprechen laut, andere toben. Die Melodie, um alle dieſe Geſtalten anzunehmen, wechſelt zu rechter Zeit mit den Tönen, mit den Pauſen, mit den Modulationen ab; die Mißtöne ſelbſt weiß ſie künſtlich anzubringen. Denn da die Mißtöne eben ſo wohl in der Natur ſind, als die übrigen Töne: ſo haben ſie auch eben ſowohl, als jene, einen An-

ſpruch auf eine Stelle in der Muſik. Sie dienen nicht allein zur Würzung und zum Salze, ſie dienen auch auf eine ganz beſondere Weiſe, den muſikaliſchen Ausdruck kenntlicher zu machen. Nichts iſt ſo regellos als der Gang der Leidenſchaften, der Liebe, des Zorns, der Zwietracht. Oft wird die Stimme dabey kreiſchend und fällt in einen Mißton: und wofern die Kunſt dieſe Widrigkeit der Natur nur einigermaßen mildert: ſo hält uns die Wahrheit des Ausdruckes für ſeine Rauhigkeit ſchadlos. Dem Komponiſten kömmt es zu, ſie mit Vorſicht, mit Maße und mit Klugheit anzubringen.

Endlich trägt auch die Harmonie das Ihrige zu dem muſikaliſchen Ausdrucke bey. Ein jeder harmoniſcher Ton iſt ſeiner Natur nach dreyfach. Er führt ſeine Quinte und ſeine große Terzie bey ſich: dieß iſt der gemeinſchaftliche Lehrſatz des Karteſius, des Merſenne, des Sauveur und des Rameau, der ihn bey ſeinem neuen Syſtem der Muſik zum Grunde gelegt hat. Woraus folgt, daß ein bloßes Freudengeſchrey, ſelbſt in der Natur, den Grund ſeiner Harmonie und Akkorde in ſich hält. Es iſt ein Lichtſtral, der durch ein Prisma zerlegt, alle Farben zeigt, woraus ſich die reichſten Gemälde verfertigen laſſen. Zerleget auf gleiche

Weiſe einen Schall, ſo wie man ihn zerlegen kann: ihr werdet darinn alle Theile eines Akkordes finden. Verfolget eure Zerlegung durch einen ganzen Geſang, der euch einfach zu ſeyn ſcheint: ihr werdet dieſen Geſang durch ſich ſelbſt gewiſſermaßen vervielfältiget und abgeändert erhalten: es werden Diskante und Bäſſe entſtehn, die nichts anders ſeyn werden, als der Grundton des erſten Geſanges, entwickelt und in jedem beſondern Theile verſtärkt, damit der erſte Ausdruck dadurch mehr Lebhaftigkeit erhalte. Die verſchiedenen Theile, die ſich hier wechſelsweiſe begleiten, gleichen den Geberden, den Tönen, den Worten, die in der Deklamation vereinigt ſind; oder, wenn man lieber will, den übereinſtimmenden Bewegungen der Füße, der Arme, des Kopfes im Tanze. Dieſe Ausdrücke ſind verſchieden, und doch haben ſie einerley Bedeutung, einerley Sinn. Daß alſo, wenn der einfache Geſang der Ausdruck der nachgeahmten Natur iſt, die Bäſſe und die Diskante nichts anders ſind, als eben dieſer Ausdruck, aber vervielfältigt, ſo daß er durch die Verſtärkung und Wiederholung der Züge das Bild lebhafter und folglich die Nachahmung vollkommener macht.

V. Kapi-

V. Kapitel.

Von der Vereinigung der ſchönen Künſte.

Die Poeſie, die Muſik und die Tanzkunſt trennen ſich zwar bisweilen, dem verſchiedenen Geſchmacke und Gutdünken der Menſchen zu willfahren: da aber die Natur die Principien derſelben dazu geſchaffen hat, daß ſie ſich vereinigen und zu einem gemeinſchaftlichen Endzwecke mitarbeiten ſollen, nehmlich unſere Begriffe und Empfindungen, ſo wie ſie ſind, in den Verſtand und in das Herz derjenigen zu übertragen, denen wir ſie mittheilen wollen: ſo haben dieſe drey Künſte niemals mehr Reiz, als wenn ſie wiederum vereiniget werden: Cum valeant multum *verba per ſe*, & *vox* propriam vim adjiciat rebus, & *geſtus motusque* ſignificet aliquid, profecto perfectum quiddam, cum omnia coierint, fieri neceſſe eſt. *Quintil.*

Daher haben die Künſtler, als ſie dieſe drey Künſte von einander trennten, um eine jede deſto ſorgfältiger zu bearbeiten und auszufeilen, die erſte Einſetzung der Natur niemals

aus dem Geſichte verlieren, noch glauben dürfen, daß ſie einander völlig entbehren könnten. Sie müſſen vereiniget bleiben, das fodert die Natur, das verlangt der Geſchmack. Aber wie? und unter welchen Bedingungen? Man ſehe hier, worauf ihr Vertrag beruht, und welches die vornehmſten Artikel davon ſind.

Es verhält ſich mit den verſchiedenen Künſten, wenn ſie ſich vereinigen, einen gewiſſen Stoff zu bearbeiten, eben ſo, wie mit den verſchiedenen Theilen eines Stoffes, der von einer einzigen Kunſt bearbeitet wird. Es muß ein gemeinſchaftliches Centrum, ein gewiſſer Beziehungspunkt für die allerentfernteſten Theile darinn vorhanden ſeyn. Wenn die Maler und Poeten eine Handlung vorſtellen, ſo bringen ſie eine Hauptperſon hinein, die ſie vorzugsweiſe den Held nennen. Dieſer Held erſcheint in ſeinem ſchönſten Lichte, er iſt die Seele alles deſſen, was um ihn herum vorgeht. Welche Menge von Kriegern findet ſich nicht in der Iliade! Welche verſchiedene Rollen ſpielen nicht Diomedes, Ulyß, Ajax, Hektor! Alle haben ihre Beziehung auf den Achill. Es ſind Stufen, die der Poet angebracht hat, damit er unſern Be-

griff bis zu der allerhöchſten Tapferkeit ſeines vornehmſten Helden erheben möchte. Der Zwiſchenraum wäre weniger merklich geweſen, wenn er nicht durch dieſe Gradation von Helden gemeſſen wäre, die Idee vom Achill wäre ohne dieſe Vergleichung weniger groß, weniger vollkommen geweſen.

Mit den vereinigten Künſten muß es eben ſo gehen, wie mit den Helden. Eine einzige Kunſt muß regieren, die übrigen müſſen den zweyten Rang bekommen. Wenn die Poeſie Schauſpiele aufführt: ſo muß die Muſik und die Tanzkunſt *) zugleich mit ihr erſcheinen, aber allein in der Abſicht, ſie noch mehr zu erhöhen, ihr die Ideen und Empfindungen, die in den Verſen enthalten ſind, ſtärker bezeichnen zu helfen. Es wird hier nicht die große, ausgerechnete Muſik erfodert, auch nicht die abgemeſſene und taktmäßige Tanzkunſt: dieſe würden die Poeſie verdunkeln und ihr einen Theil von der Aufmerkſamkeit der Zuſchauer entziehn; ſondern eine Brechung der Stimme, die allezeit einfach bleibt

*) Die Tanzkunſt bedeutet hier bloß die Kunſt der Stellungen und Geberden; und wird alſo in ihrem weitläuftigſten Umfange genommen.

bleibt und ſich bloß nach dem Bedürfniſſe der Worte richtet; eine Bewegung des Körpers, die natürlich iſt, und nichts von der Kunſt an ſich zu haben ſcheint.

Tritt die Muſik auf: ſo hat ſie das Recht, alle ihre Reizungen ſchimmern zu laſſen. Das Theater gehört ihr zu. Die Poeſie hat nur den zweyten, und die Tanzkunſt den dritten Rang. Hier findet man keine ſtolzen und kühnen Verſe, keine prächtigen Beſchreibungen, keine blendenden Bilder; hier herrſcht eine einfältige, naive Poeſie, die leicht und nachläßig hinfließt, und die Worte fallen läßt, wie ſie wollen. Die Urſache iſt, weil die Verſe dem Geſange folgen, und ihm nicht vorgehen ſollen. Die Worte, ob ſie gleich vor der Muſik verfertigt wurden, ſind in dieſem Falle nichts als eine Verſtärkung, die man dem muſikaliſchen Ausdrucke giebt, um den Sinn deſſelben deutlicher und verſtändlicher zu machen. Aus dieſem Geſichtspunkte muß man die Poeſie des Quinaut beurtheilen; und wenn man ihm aus der Schwäche ſeiner Verſe ein Verbrechen macht, ſo mag ihn Lulli vertheidigen. Nicht die ſchönſten Verſe, ſondern die rührendſten nehmen die Muſik

ſik am liebſten an. Man frage einen Komponiſten, welches unter dieſen beiden Stücken am leichteſten zu ſetzen iſt: das erſte, aus dem zweyten Geſange der Meſſiade:

Dich, Paradies, dich ſeh ich nicht mehr: du biſt in den Waſſern
Weggeſchwemmt, in Waſſern der allgegenwärtigen Sündflut.
Deiner erhabnen, umſchattenden Zedern, die Gottes Hand pflanzte,
Deiner friedſamen Lauben, der jungen Tugend Behauſung,
Hat kein Sturmwind, kein Donner, kein Todesengel geſchonet.

Das andere, aus dem zehnten Geſange eben dieſes Gedichts:

A. Trauert, Zedern! Auf Libanon ſtand ſie, ein Schatten des Müden:
Aber ſie iſt zum Kreuze gehaun, die ſeufzende Zeder!
B. Trauert, Bluhmen im Thal! Er ſtand am ſilbernen Bache:
Aber er iſt um des Göttlichen Haupt zur Krone gewunden!

Muß man ein Komponiſt ſeyn, um den Unterſchied unter beiden zu fühlen?

Die Tanzkunſt iſt noch beſcheidener, als die Poeſie. Dieſe iſt wenigſtens abgemeſſen, aber

 die

die Geberden thun bey der Muſik nicht viel mehr, als bey den dramatiſchen Gedichten; und wenn ſie ſich zuweilen mit größerem Nachdrucke zeigen: ſo kömmt es daher, weil mehr Paſſion in der Muſik als in der Poeſie herrſcht, und folglich mehr Gelegenheit da iſt, ihnen etwas zu thun zu geben; indem, wie wir bereits geſagt haben, Geberden und Töne den Empfindungen ganz beſonders gewiedmet ſind.

Hat endlich die Tanzkunſt das Feſt angeſtellt: ſo muß die Muſik nicht zu ihrem Nachtheile glänzen wollen; ſie muß ihr nur die Hand bieten, um ihre Bewegungen und Ausdrücke beſtimmter zu machen. Die Violine und der Tänzer müſſen ein Koncert ausmachen; und obgleich die Violine vorangeht: ſo muß ſie doch bloß die Begleiterinn ſeyn. Der Stoff gehöret von Rechts wegen dem Tänzer zu. Man mag ihn führen oder ihm folgen, ſo hat er doch allemal den Rang und nichts muß ihn verdunkeln; das Ohr muß ſo beſchäfftigt werden, daß den Augen dadurch keine Zerſtreuung verurſachet wird.

Wir ſind nicht gewohnt, Worte mit dem eigentlichen Tanze zu verbinden: aber das beweiſt

weiſt nicht, daß beide gar nicht zu vereinigen wären: ſie waren es ehemals, wie alle Welt weiß. Man tanzte damals nach einer Singeſtimme, wie man heutiges Tages nach einem Inſtrumente tanzt; Worte und Schritte hielten gleichen Takt.

Der Poeſie, der Muſik, der Tanzkunſt kömmt es zu, uns ein Gemälde menſchlicher Handlungen und Leidenſchaften vorzuſtellen; aber der Baukunſt, der Malerkunſt, der Bildhauerkunſt gebühret es, den Ort und die Scene einzurichten, wo das Schauſpiel aufgeführet werden ſoll. Und ſie müſſen es auf eine Art thun, die der Würde der handelnden Perſonen und der Eigenſchaft der abgehandelten Materie gemäß iſt. Die Götter wohnen im Olymp, die Könige in Paläſten, der Bürger in ſeinem Hauſe, der Schäfer ſitzt im Schatten der Ulmenwälder. Die Baukunſt muß dieſe Oerter anlegen und ſie mit Hülfe der Malerkunſt und der Bildhauerkunſt auszieren. Die ganze Welt gehört den ſchönen Künſten. Sie haben über alle Reichthümer der Natur zu gebieten. Aber ſie müſſen keinen andern Gebrauch davon machen, als den die Geſetze des Anſtandes erlauben. Eine jede

Wohnung muß ein Abbild ihres Bewohners, ein Abbild ſeiner Würde, ſeines Reichthums, ſeines Geſchmackes ſeyn. Dieſer Regel müſſen die Künſte in der Anlage und Verzierung der Oerter folgen. Ovid konnte den Palaſt der Sonne nicht glänzend genug, Milton den Garten Eden nicht anmuthig genug vorſtellen: aber dieſe Pracht wäre ſelbſt bey einem Könige tadelhaft, weil ſie über ſeinen Stand ſeyn würde:

Singula quæque locum teneant, ſortita decenter.

Einlei-

Einleitung
in die
ſchönen Wiſſenſchaften.
Zweyter Theil.

Einleitung
in die
ſchönen Wiſſenſchaften.

Zweyter Theil.

Worinn man die Eigenſchaften und Regeln der verſchiedenen Dichtungsarten aus dem Grundſatze der Nachahmung der ſchönen Natur erklärt.

Wenn die ſchönen Künſte, an deren Spitze die Dichtkunſt ſteht, insgeſamt keinen andern Endzweck haben, als die Natur, eine jede durch beſondere Mittel und Wege nachzuahmen, um dadurch angenehme Empfindungen in uns zu erregen: ſo wird eine Abhandlung von der Poeſie nichts anders ſeyn, als eine Erklärung der Kunſt durch die Rede nachzuahmen, welche das Mittel iſt, deſſen ſich die Poeſie allein bedienen kann. Und alle Geſetze, die ſo wohl die Schönheiten, als die Fehler in den verſchiedenen Dichtungsarten betreffen, können

als Folgen dieſes Grundſatzes der Nachahmung angeſehen werden. Dieſer Faden wird uns glücklich alle die Wege hindurch führen, die wir zu gehen haben; und wenn ihn der Leſer bisweilen aus der Hand verlieren ſollte: ſo wird die geringſte Aufmerkſamkeit hinlänglich ſeyn, ihn wieder zu finden.

Wir wollen die verſchiedenen Dichtungsarten unter vier Hauptgattungen bringen, die der Inhalt von eben ſo viel Abſchnitten werden ſollen.

Die Poeten erzählen bisweilen die Dinge, die geſchehen ſind, in eigener Perſon, als Geſchichtſchreiber, aber als Geſchichtſchreiber, die von den Muſen begeiſtert ſind. Bisweilen machen ſie es wie die Maler, und ſtellen die Gegenſtände ſichtbar vor Augen, damit der Zuſchauer ſich durch ſich ſelber unterrichte und von der Wahrheit deſto ſtärker gerühret werde. Ein andermal verbinden ſie ihren Ausdruck mit dem Ausdrucke der Muſik und überliefern ſich ganz den Leidenſchaften, als dem einzigen Gegenſtande dieſer Kunſt. Endlich geſchieht es auch wohl, daß ſie die Erdichtung gänzlich verlaſſen und alle Annehmlichkeiten ihrer Kunſt wahren Materien leyhen, zu welchen allein die Proſe ein Recht zu haben ſchien. Hieraus entſtehen

vier

vier Arten von Poeſie: die erzählende Poeſie; die dramatiſche oder theatraliſche Poeſie; die lyriſche Poeſie, und die didaktiſche Poeſie.

Mit dieſer Eintheilung wollen wir gar nicht ſagen, daß dieſe Gattungen ſo ſehr von einander unterſchieden wären, daß ſie ſich niemals vereinigen ſollten. Denn das Gegentheil geſchieht faſt überall. Selten ſieht man in irgend einem Gedichte einerley Dichtungsart vom Anfange bis zum Ende herrſchen. Es giebt Erzählungen in den lyriſchen Gedichten, es giebt ſtark gemalte Paſſionen in den erzählenden Gedichten; überall verbindet ſich die Fabel mit der Hiſtorie, das Wahre mit dem Falſchen, das Mögliche mit dem Wirklichen. Der Poet, verbunden von Amts wegen zu gefallen, glaubt, das Recht zu haben, alles zu unternehmen, um zu ſeinem Zwecke zu gelangen. Wir haben es ſchon mehr als einmal geſagt.

Erſter Abſchnitt.

Die erzählenden Gedichte betreffend.

Alles, was wir über dieſe Dichtungsart ſagen werden, wird ſich in drey Artikel einſchließen laſſen, wovon der erſte die äſopiſche Fabel, der zweyte das Schäfergedicht, der dritte das Heldengedicht enthalten wird. Man wird zuerſt kleine Erzählungen von ſolchen Begebenheiten ſehen, die man annimmt, als ob ſie zwiſchen Wolf und Lamm vorgefallen wären; hierauf wird Daphnis und Melibôus erſcheinen; und endlich wird man die Helden und die Götter bewundern: und alſo wird die Gradation vom Einfachen zum Vielfachen, vom Leichten zum Schweren, vom Kleinen zum Großen hiemit beobachtet ſeyn.

Erſter Artikel.

Von der äſopiſchen Fabel.

Die äſopiſche Fabel iſt, eigentlich zu reden, das Schauſpiel der Kinder; ſie unterſcheidet ſich von den übrigen nur durch die Geringfügigkeit und Naivität ihrer ſpielenden Perſonen. Man ſieht auf dieſem Theater keinen Cäſar, keinen Alexander; aber wohl die Heuſchrecke und die Ameiſe, die, nach ihrer Art, Menſchen ſpielen, und die uns eine unſchuldigere und vielleicht lehrreichere Komödie aufführen, als jene Spieler in menſchlicher Geſtalt.

Dieſe Dichtungsart iſt, eben ſo wie alle übrigen, den Geſetzen der Nachahmung unterworfen. Man malt die Sitten der Menſchen an den Thieren. Man ſetzt voraus, daß alles in der Natur mit einer Sprache begabt ſey. Dieſe Vorausſetzung hat etwas Wahres an ſich; weil nichts in der Welt iſt, was nicht zum wenigſten zu unſern Augen redet, und dem Verſtande des Weiſen eben ſo deutliche Begriffe beybringt, als ob es zu unſern Ohren geredet hätte.

Dieſem Grundſatze zu Folge haben die Erfinder der Fabel geglaubt, man würde es ihnen leicht

leicht vergeben, wenn ſie erſtlich den Thieren Gedanken und Rede beylegten, weil ſie faſt gleiche Organe mit uns haben, und uns vielleicht nur darum ſtumm zu ſeyn ſcheinen, weil wir ihre Sprache nicht verſtehn; nachgehends auch den Bäumen, weil ſie ein Leben beſitzen, und von dem Dichter leicht die Empfindung dazu erhalten können; und endlich allem, was ſich bewegt und was exiſtirt. Man hat hier nicht allein den Wolf und das Lamm, den Eichbaum und das Schilf, ſondern auch den eiſernen und den irdenen Topf ihre Rollen mit Beyfalle ſpielen ſehn.

Alle Regeln der äſopiſchen Fabel ſind in den Regeln der epiſchen und dramatiſchen Poeſie enthalten, die wir an ihrem Orte unterſuchen wollen. Aendert die Namen, ſo iſt der Froſch, der ſich aufbläſt, der adeliche Bürger, oder, wenn man lieber will, Cäſar, dem ſein Ehrgeiz den Untergang bringt, oder der erſte Menſch, der von ſeiner Höhe herab fällt, weil er Gott gleich ſeyn wollen:

. . . Mutato nomine, de te
Fabula narratur.

Man muß ſich nicht über ſeinen Stand erheben: dieß iſt eine Maxime, die werth iſt, daß man ſie den Kindern, dem Volke, den Kö-

nigen,

nigen, dem ganzen menſchlichen Geſchlechte beybringt. Die Weisheit nimmt, mit Hülfe der Poeſie, alle Geſtalten an, wodurch ſie ſich beliebter machen kann: und da der Geſchmack nach jedem Alter und Stande verſchieden iſt: ſo ſpielt ſie mit den Kindern, lacht mit dem Volke, redet mit den Königen als Königinn, und ertheilt ihre Lehren auf dieſe Weiſe der ganzen Welt. Sie verbindet das Angenehme mit dem Nützlichen, damit ſie diejenigen an ſich ziehe, die nur bloß das Vergnügen lieben, und diejenigen belohne, die allein die Abſicht haben, ſich zu unterrichten.

Die Fabel muß folglich eine Handlung haben, ſo wie die übrigen Gedichte. Dieſe Handlung muß einfach, muß intereſſant ſeyn: ſie muß einen Anfang, ein Mittel, ein Ende haben; folglich einen Vortrag, eine Verwickelung, eine Auflöſung; einen Ort der Scene, Unterredner, wenigſtens zwey, oder etwas an die Stelle des zweyten. Dieſe Unterredner müſſen einen beſtimmten, allezeit gleichen und in Reden und Sitten erſcheinenden Charakter haben; und dieſes alles nach dem Muſter der Menſchen, deren Kopiſten die Thiere geworden ſind, und deren Rollen ſie, ein jedes nach einer gewiſſen Analogie in den Charaktern, angenommen haben.

dergeſtalt, daß alles, was man in der Fabel ſieht, gleichſam eine Zeichnung im Kleinen von den meiſten Gegenſtänden iſt, die man bey den übrigen Dichtungsarten im Großen ſehen wird.

I.
Beſchreibung der äſopiſchen Fabel.

Die äſopiſche Fabel iſt eine Erzählung einer allegoriſchen Handlung, die ordentlicher Weiſe den Thieren beygelegt wird. Wir wollen dieſe Beſchreibung entwickeln und alle Regeln zur Fabel daraus hernehmen; hierauf wollen wir mit wenigen Worten die Hiſtorie dieſer Dichtungsart erzählen; und endlich Muſter aus den beſten Fabeldichtern anführen.

Die Fabel iſt eine Erzählung und kein Drama; weil man nicht ſieht, wie der Wolf das Lamm wegträgt, ſondern nur ſagt, daß er es weggetragen habe.

Eine Erzählung hat drey weſentliche Eigenſchaften: ſie muß kurz, deutlich, wahrſcheinlich ſeyn.

Sie iſt kurz, wenn man die Sachen nicht zu weit herholt. Ich habe mich dieſen Morgen angezogen; ich bin aus dem Hauſe gegangen;

gangen; ich habe meinen Freund beſucht: das heißt die Erzählung des trojaniſchen Krieges bey dem Eye der Leda anfangen. Es wäre genug geweſen, wenn man geſagt hätte: Ich habe dieſen Morgen meinen Freund beſucht.

Indeſſen giebt es Gelegenheiten, wo dergleichen ausführliche Malereyen eine gute Wirkung thun. Zum Exempel, wenn Terenz beſchreibt, was bey der Leichenbeſtattung der Chryſis vorgefallen iſt: „Die Leiche geht fort; wir folgen „nach; wir kommen zur Grabſtätte; man ſetzt „ſie auf den Scheiterhaufen; man weint.“ Und in den Verwandlungen des Unzufriedenen, wenn Agenor, nachdem er zur Nachtigall geworden iſt, ſeinen erſten Flug wagt:

Er ſteht, beſieht ſich oft, ſinnt nach, beſieht ſich wieder;
Fühlt ſeine Leichtigkeit, den neuen Bau der Glieder.
Soll er den Flügeln traun? ſoll er die Lüfte ſcheun?
Er ſchlägt die Flügel auf, und zieht ſie wieder ein.
Doch endlich wagt er ſich und fliegt hart bey der Erde:
Neugierig wartet er, ob er nicht fallen werde.

Nichts iſt natürlicher, als dieſe furchtſamen Verſuche eines Vogels, der zwanzig Jahre ein Menſch geweſen war; nichts giebt der Fabel mehr Wahrſcheinlichkeit, nichts iſt unſerer Erwartung gemäßer.

Ferner wird zur Kürze erfodert, daß die Erzählung aufhöre, wo ſie aufhören ſoll; daß man

nichts unnöthiges hinzuthue; daß man nicht fremde Sachen einmiſche; daß man nicht alles herausſage, was man beſſer errathen kann; und endlich, daß man nicht jedes Ding zweymal ſage. Oft glaubt man kurz zu ſeyn, und iſt ſehr weitläuftig. Es iſt nicht genug, daß man wenige Worte ſagt, man muß nur ſo viel ſagen, als nöthig ſind.

Die Erzählung iſt deutlich, wenn jedes Ding zu ſeiner Zeit und an ſeinem Orte geſagt wird; wenn die Ausdrücke und Wendungen, die man gebraucht, die eigentlichſten ſind; wenn ſie beſtimmt, naiv, ohne Zweydeutigkeit, ohne Unordnung ſind.

Sie iſt wahrſcheinlich, wenn ſie alle die Züge an ſich trägt, die man an der Wahrheit zu finden gewohnt iſt; wenn Zeit, Gelegenheit, Ort, Zuſtand und Charakter der Perſonen die Handlung hervorgebracht zu haben ſcheinen; wenn alles nach der Natur, alles nach den Begriffen derer geſchildert wird, für die man erzählt.

Dieſe drey Eigenſchaften ſind einer jeden Erzählung weſentlich, von welcher Art ſie auch ſeyn mag. Wenn man aber hauptſächlich zu beluſtigen ſucht; ſo muß ſie noch eine vierte bekommen,

kommen, nehmlich ſie muß mit Zierrathen ausgeſchmückt werden, die ſich für ſie ſchicken.

Dieſe Zierrathe beſtehen 1. In Gemälden, Beſchreibungen, Zeichnungen der Oerter, der Perſonen, der Stellungen.

Oft malt ein einziges Wort: der Schmetterling heißt der kleine Harlekin, der Froſch orgelt mit der Kehle, die Ente wackelt mit.

Iſt das Gemälde weitläuftiger, ſo nennt man es eine Beſchreibung. Man beſchreibt die Sitten:

Bellin, vor dem die Haſen beben,
Das Rebhuhn fällt, die Füchſe fliehn.

Man beſchreibt die Geſtalt:

Sie putzt ihr Panzerhemd, die Schuppen um den Leib,
Und ihren Federbuſch, läßt beide Flügel klingen,
Zieht alle Schwerdter ein, die aus dem Rüſſel dringen,
Und hält ſich für kein ſchlechtes Weib.

Man beſchreibt die Scene:

Unter eines Kirſchbaums Schatten
Hielten zwey Kaninchen Raſt,
Zwey Kaninchen, Wirth und Gaſt.
Und als ſie geruhet hatten,
Scherzten ſie im Gras herum,
Traten manches Blühmchen krumm,
Das erſt geſtern aufgeblühet.

2. In guten Einfällen, das heißt in ſolchen Gedanken, die hervorſtechen, und ſich von den übrigen auf eine beſondere Art unterſcheiden.

 Biswei-

Bisweilen durch ihre Wahrheit und Gründlichkeit:

> : : : : Die Henne fand,
> Und finden iſt die Kunſt von vielen Erben.

Imgleichen:

> Der Adler herrſcht und raubt:
> Das iſt der Macht erlaubt.

Bisweilen durch das Sonderbare:

> Es lag und ſchlummert' einſt in eines Hirten Laube
> Das Glück, das müde Glück, den meiſten Theil der Nacht:
> Wenn es ein Held gewußt, er hätt' es, wie ich glaube,
> Mit hundert tauſend Mann bewacht.

Bisweilen durch ihre Feinheit:

> In einen Tempel hätt' ich dann ihr Bild geſtellt,
> Mit dieſem Lächeln, dieſen Blicken,
> Mit dieſem himmliſchen Geſicht,
> Mit dieſer ihrer Kunſt, gar nicht
> Daran zu denken, und doch zu entzücken.

3. In Anſpielungen, die etwas Groteskes und Poßierliches in die Erzählung bringen:

> Das Buch, : : :
> Das Meiſter Fuchs im Graſe fand,
> War, o beweinenswürdger Schade!
> Die weltberühmte Vulpiade,
> Sonſt Reineke der Fuchs genannt.
> Es ſteckte zwar der Fuchs die Naſe tief hinein;
> Es ſchien, als hätt' er Luſt zu leſen:
> Allein, wie konnt' es möglich ſeyn?
> Er war auf Schulen nie geweſen.

4. In den Wendungen, die lebhaft ſeyn und ein Aufſehen machen müſſen:

Ein Marmor von ſehr gutem Stein
Fiel einem Künſtler zu. Was iſt hieraus zu machen?
Ein Gott, ein Tiſch, ein Waſſerbecken? — Nein,
Ein Tiſch, ein Becken ſind geringe Sachen:
Ein Gott! ein Gott! und dieſer ſoll
In ſeiner Hand den Donner halten.
Nun zittert, Sterbliche! Nun lernet Hände falten!
Kennt ihr den Herrn der Erde wohl?

5. In den Ausdrücken, die bisweilen kühn ſind: Haue doch nicht ſo in deine Bäume, ſagte der Scythiſche Philoſoph,

Sie werden früh genug den Fluß der Hölle ſehen.

Bisweilen körnicht:

Mir trat, mit ſittſamen Geberden,
Ein Heer vergoldter Diener nach.

Bisweilen glänzend, wie wenn von dem Pfaue geſagt wird, daß ſich auf ſeinem Rade

Ein ganzer May von Farben malet.

Bisweilen ſtark, wie wenn es heißt, daß ein Eſel ſeinem Herrn mit ſeinem Hufe geſchmeichelt habe:

Doch ſo, daß er aus Zärtlichkeit
Faſt alle Zähn' ihm ausgeſchmeichelt.

Dieſes ſind ohngefähr die Eigenſchaften ſolcher Erzählungen, die vornehmlich zur Beluſtigung gemacht werden, worunter die poetiſchen, und folglich auch die Fabeln gehören.

Die äſopiſche Fabel iſt die Erzählung einer Handlung. Eine Handlung iſt eine Unternehmung, die mit Wahl und Abſicht geſchieht. Ein Haus ſtürzt auf einmal zu Boden; hievon ſagt man: es geſchieht. Ein Menſch fällt aus Unvorſichtigkeit nieder; hievon ſagt man: es begegnet ihm. Er bemüht ſich, wieder aufzuſtehen; hievon heißt es: er thut, er handelt. Das erſte ſetzt kein Leben, keine thätige Macht voraus. Das zweyte ſetzt eine thätige, eine wirkſame Macht voraus, aber ohne Wahl und Freyheit. Das dritte ſetzt, außer dem Leben und der Wirkſamkeit, auch Wahl und Endzweck voraus, und kömmt nur einem Weſen zu, das mit Vernunft handelt.

Die Handlung der Fabel muß nur eine einzige Handlung ſeyn, ſie muß beſtimmt, natürlich und von genugſamer Größe ſeyn.

Eine einzige, das heißt, alle Theile müſſen ſich auf einen Hauptpunkt beziehn: dieſer iſt in der äſopiſchen Fabel die Moral. Beſtimmt, das heißt, ſie muß das genau bedeuten, was man dadurch lehren will. Natürlich, das heißt, ſie muß auf die Natur, oder wenigſtens auf eine angenommene Meynung gegründet ſeyn. Und endlich muß ſie von genugſamer Größe ſeyn, das heißt, man muß darinn einen Anfang,

ein

ein Mittel und ein Ende unterſcheiden können. Der Anfang beſchreibt eine Unternehmung; das Mittel enthält die Bemühung, eine ſolche Unternehmung zu Stande zu bringen: dieſes iſt die Verwickelung; endlich kömmt ſie zu Ende, und dieſes iſt die Auflöſung.

Die Handlung der äſopiſchen Fabel iſt allegoriſch, das heißt, es liegt eine Maxime, oder eine Wahrheit darunter verborgen. Fabeln ſind Spiegel, worinn wir die Rechtmäßigkeit oder die Unbilligkeit unſerer Aufführung an der Aufführung der Thiere erſehn. Der Wolf und das Lamm ſind zwo Perſonen, wovon die eine den Mächtigen und den Ungerechten, die andere den Unſchuldigen und den Schwachen vorſtellt. Dieſem letztern wird übel begegnet und er wird endlich das Schlachtopfer des erſtern. Man erkennt die Menſchen an den Handlungen der Thiere.

Die Wahrheit, die aus der allegoriſchen Erzählung der Fabel entſpringt, wird die Moral genannt. Dieſe muß deutlich, kurz und intereſſant ſeyn. Sie muß keine Metaphyſik enthalten, nicht ganze Perioden haben, keine gar zu alltäglichen Wahrheiten lehren, wie zum Exempel dieſe iſt: man muß ſeine Geſundheit in acht nehmen.

Phädrus und La-Fontaine ſetzen die Moral bald vor, bald hinter die Erzählung, nachdem es der gute Geſchmack erfodert oder erlaubt. Der Vortheil iſt ohngefähr gleich. Der Geiſt des Leſers wird auf beiderley Weiſe beſchäfftiget. Setzt man ſie forn hin, ſo hat er das Vergnügen, alle und jede Züge der Erzählung mit der Wahrheit zu vergleichen. Setzt man ſie hinten hin, ſo hat er das Vergnügen der Erwartung, er erräth, was man ihn lehren will, und es gelingt ihm, entweder mit dem Autor übereinzutreffen, oder er beſcheidet ſich, ihm nachzugeben.

Wir pflegen dieſe Gattung in Erzählungen und Fabeln einzutheilen. Erzählungen, die wir auch vernünftige Fabeln nennen können, ſind diejenigen, worinn Menſchen, und Weſen, die über die Menſchen erhaben ſind, aufgeführet werden; ſymboliſche Fabeln, oder Fabeln ſchlechtweg, ſind diejenigen, worinn Thiere, und Dinge, die geringer ſind, als die Thiere, denkend und redend eingeführt werden. Wenn eine wahre Begebenheit, ein gewöhnlicher Vorfall aus dem Reiche der unvernünftigen Thiere, der Pflanzen, der lebloſen Dinge von dem Dichter in ſeiner eigenen Perſon erzählet wird, ſo können wir eine ſolche Erzählung zu den vernünftigen

nünftigen Fabeln rechnen; es iſt aber nur der unterſte Grad dieſer Gattung, es iſt ein Gleichniß, ein Bild, das ein guter Fabuliſt zur Abänderung und wegen der wichtigen Lehre, die darunter verborgen liegt, anzubringen die Erlaubniß hat. Wenn Seelenkräfte, Krankheiten oder andere abgezogene Eigenſchaften des Geiſtes und des Körpers, die wir uns noch nicht als Perſonen vorzuſtellen gewohnt ſind, die noch keinen poetiſchen Glauben bey uns haben, zu Perſonen gemacht und handelnd eingeführt werden, ſo gehören dergleichen Erzählungen zu den ſogenannten ſymboliſchen oder ſinnbildlichen Fabeln und machen die Gränze zwiſchen dieſen und den vernünftigen Fabeln aus: eine Art, die gleichfalls ſehr mäßig gebraucht werden muß, und die oft nur wegen ihrer Kürze Vergebung, und wegen ihrer vortrefflichen Einkleidung Beyfall erhält; ohne Zweifel darum, weil es ſchwerer iſt, dieſen bloß geiſtigen Weſen einen charaktermäßigen Körper zu geben, als Körpern, die einige Analogie mit unſern Organen haben, Geiſt und Seele zu leihn.

Eben ſo werden in der erſten Gattung die Handlungen der Götter ſelten auf das äſopiſche Theater gebracht, weil ſie ſchon der epiſchen Muſe würdig ſind, und folglich ganz etwas an-

ders

ders in uns hervorbringen ſollen, als bloß eine anſchauende Erkenntniß irgend einer Wahrheit. Handlungen von lebloſen Dingen werden in der ſymboliſchen Gattung eben ſo ſelten aufgeführt, weil ſie noch unter dem kleinen Grade von Wahrſcheinlichkeit ſind, welchen die thieriſche Fabel beſitzt.

II.

Schreibart der Fabel.

Die Fabel muß in einer einfältigen, vertrauten, anmuthigen, natürlichen, ja gar naiven Schreibart abgefaßt werden.

Die einfältige Schreibart beſteht darinn, daß man mit wenigen Worten und in den gewöhnlichen Ausdrücken ſagt, was man zu ſagen hat. Nichts ſchadet der Fabel ſo ſehr, als die Pracht und ein kunſtmäßiges Anſehen, welches den Leſer gegen die Ueberraſchung in Sicherheit ſetzt. Indeſſen giebt es Fabeln, wo ſich die Dichter erheben, wann nehmlich die Perſonen eine gewiſſe Größe und Würde beſitzen. Allein dieſe Erhabenheit ſchließt die Einfalt nicht aus, als welche ſich unvergleichlich mit Anſtand und Würde verträgt.

Die vertraute Schreibart beſteht in einer ſorgfältigen Wahl alles deſſen, was in der

Spra-

Sprache des Umgangs am feinſten und artigſten iſt. Es iſt gar nicht erlaubt, alles zuſammen zu raffen, was im gemeinen Leben geſprochen wird.

Das Anmuthige in der Fabel findet ſeinen Platz mehrentheils in den Beſchreibungen, die man von Zeit zu Zeit unter die Erzählung miſcht. Es beſteht darinn, angenehme Sachen mit allem Reize vorzuſtellen, deſſen ſie fähig ſind.

Mit Regenbogen war das ganze Land geſtickt.
Der Knabe hüpfte fort in die belaubten Gänge,
Auf denen eine ganze Menge
Verirrter Nachtigallen ſang;
Kam drauf an einen Fels, allwo von allen Ecken
Das Waſſer in ein Marmorbecken
Mit ſilberhellen Wirbeln ſprang.

La-Fontaine gieng noch weiter: er that zu dem Anmuthigen noch das Muntere, ja gar das Luſtige hinzu. Die Quellen der muntern und luſtigen Schreibart in der Fabel ſind: wenn man den Thieren Namen und Eigenſchaften beylegt, die ſich nur für die Menſchen ſchicken. Der Bär heißt alsdann ein Scythe, der Löwe ein rauche Majeſtät, die Mücke ſticht aus römiſchem Haſſe. Man vergleicht kleine Dinge mit großen, legt das gröſſeſte Intereſſe mit dem kleinſten auf Eine Wageſchale, woraus etwas Groteskes entſteht:

Der

- - - - - Der Rappe Bucephal,
Ein Grieche, welcher einſt den Menſchen Alexander
Auf ſeinem Rücken trug, war König in dem Stall,
Wie jener auf dem Thron; und kam er in ein Feld,
Wo Ruhm zu erndten war, ſo war er auch ein Held:
Und beide, Pferd und Menſch, eroberten die Welt.

Bisweilen liegt es in einer maleriſchen Umſchreibung:

- - - - - - - - - Kaum ſah er den Kater
Ueber den Keficht geklammert, ſo ſchlug er mit männlichen Kräften
Seiner Nichte Liebling aufs Haupt: die grauſame Parce
Schnitt ſein neunfach Leben entzwey.

Was die natürliche Schreibart anbetrifft, ſo wird ſie überhaupt der geſuchten, der gezwungenen entgegengeſetzt. Die naive Schreibart iſt ein Gegenſatz der ſcharfſinnigen, der ſtudirten, und ſcheint ganz allein ein Ausdruck der Empfindung zu ſeyn, wie in Hagedorns Fabel vom Seifenſieder:

Im Jahre, Herr? mir fällt nicht bey,
Wie groß im Jahr mein Vortheil ſey;
So rechn' ich nicht. Ein Tag beſchehret,
Was der, ſo auf ihn kömmt, verzehret.
Das folgt im Jahr (ich weiß die Zahl,)
Dreyhundert fünf und ſechzig mal.

Ganz recht! doch könnt Ihr mir nicht ſagen,
Was pflegt ein Tag wohl einzutragen?

Mein Herr, Ihr forſchet allzuſehr:
Der eine wenig, mancher mehr,
So wie's denn fällt. Mich zwingt zur Klage
Nichts, als die vielen Feyertage;

Und

Und wer ſie alle roth gefärbt,
Der hatte wohl, wie Ihr, geerbt,
Dem war die Arbeit ſehr zuwider,
Das war gewiß kein Seifenſieder. u. ſ. w.

Die Naivität beſtehet in der Wahl gewiſſer einfältigen Ausdrücke, die mehr von ſelbſt entſtanden, als gewählt zu ſeyn ſcheinen; in Wortfügungen, die ſich gleichſam zufälliger Weiſe gefunden haben; in gewiſſen Wendungen, die neu aufgeputzt erſcheinen, aber doch noch das Anſehen des Alterthums beybehalten. Jedermann wird dem La-Fontaine in dieſem Stücke der Fabel den Preis zugeſtehen. Dieß war ſein natürlicher Geſchmack, und er verbeſſerte ihn noch durch Leſung der alten franzöſiſchen Autoren, deren Naivität unvergleichlich iſt. Die alten deutſchen Fabeln des von Riedenburg ſind von gleicher Naivität, und werth von Dichtern ſtudirt zu werden, die ihre Sprache mit naiven Wendungen und Ausdrücken bereichern wollen.

Wir reden hier nur von der Naivität des Styls und nicht der Charakter und Gedanken. Dieſe beſteht in einem ausnehmenden Grade von Wahrheit; und um ſie zu erreichen, hat ein Poet, ſo wohl in der Fabel, als in allen übrigen Dichtungsarten die Zauberkraft der Begeiſterung nöthig, die ihm die Gegenſtände auf

das lebhafteſte vorſtellt, und ihn mit Farben verſieht, ſie getreu und glücklich auszudrücken.

III.
Urſprung der Fabel.

Es iſt nicht möglich, die Zeit anzugeben, wann man zuerſt von der Fabel einen Gebrauch zu machen angefangen hat. Ein Staatsmann, ein Philoſoph, ein Prophet bedienten ſich ihrer faſt zu gleicher Zeit: der eine zu Rom, ein aufrühriſches Volk zu beſänftigen; der andere in Aſien, Städte und Könige zu unterweiſen; der dritte zu Jeruſalem, dem David ſein Verbrechen vorzuhalten. Da ſich alſo Menſchen, die nicht das geringſte Verſtändniß unter einander hatten, in verſchiedenen Weltgegenden darauf befliſſen haben: ſo iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß ſie ſchon lange zuvor unter ihnen im Schwange geweſen ſeyn mag, und daß ihnen die Natur ſelbſt die Idee dazu an die Hand gegeben hat.

Im Anfange, als die Sprache der Menſchen allererſt angelegt und noch zu arm war, ſie mit allen den Ausdrücken zu verſehen, deren ſie benöthiget zu ſeyn ſchienen, nahmen ſie ihre Zuflucht zu einem Bilde, oder zu einem Gleichniſſe, das für ſie reden, und ihnen die Mühe,

ſich

ſich auszudrücken, erleichtern mußte. Ein Gleichniß aber iſt nicht weit von der Allegorie entfernt, und die Allegorie und die Fabel ſind einerley Sache.

Nothwendigkeit und Bedürfniß haben alſo zu erſt den Gebrauch der Allegorie eingeführt. Ein wenig Ueberlegung machte, daß die Klügern bald einſahen, wie man einen ganz neuen Vortheil von demjenigen ziehen könnte, was der Mangel anfangs erfunden hatte. Man ſahe ein, daß dieſe Art zu malen zu zweyerley ganz verſchiedenen Abſichten dienete, nehmlich eine Idee zu entwickeln und ſichtbarer zu machen, wenn ſie es noch nicht war; oder ſie zu verhüllen, wenn ſie zu viel Licht und Schärfe beſaß.

Es war eine Zeit, wo die Begriffe von Tugend und Laſter noch nicht ſo genau beſtimmt waren, als ſie es heutiges Tages ſind. Die Habſucht, die dem Menſchen ſo natürlich zu ſeyn ſcheint, hatte dieſe Decke noch undurchſichtiger gemacht. Unwiſſenheit und Eigennutz waren hier zugleich zu beſtreiten. Um dieſes mit gutem Erfolge zu thun, mußte man Züge anbringen, die auch den blödſichtigſten Augen und den körperlichſten Seelen einleuchteten. Man konnte es alſo nicht beſſer machen, als daß man jede wichtige Wahrheit in ein kurzes,

deutliches und ganz ſinnliches Exempel kleide-te, um zu gleicher Zeit zu überzeugen und zu bereden.

Allein, woher ſollte man dieſe Exempel neh-men? Aus der lebenden Geſellſchaft? Die Exempel aus unſerer Sphäre ſind uns oft ver-dächtig: von unſers Gleichen nehmen wir un-gern Lehren an. Ueberdem wenn es auf uns, oder auf unſern Nächſten ankömmt, ſo miſcht ſich ein gewiſſes Intereſſe mit in das Spiel, das uns die Sachen ganz anders anſehen läßt, als ſie wirklich ſind. Soll man ſie aus der Ge-ſchichte nehmen? Hier ſieht man wiederum Menſchen. Ein jeder von uns hat ſeine vor-gefaßten Meynungen: der eine erhebt den Alexander, als einen Held, der andere verabſcheut ihn, als einen Räuber. Das kürzeſte Mittel war, ſie von den Thieren herzunehmen. Dieſe haben einige Aehnlichkeit mit uns. Man leihe ihnen Vernunft und Sprache, ſo wird man ſie ohne Vorurtheil anhören, darum, weil ſie keine Menſchen ſind. Und gleich wie ſie uns ohne Leidenſchaften richten, ſo wird man auch ihr Urtheil annehmen, ohne ſich für beleidigt zu halten. Dieß iſt das Mittel, uns zahm zu machen. Der Kunſtgriff iſt eben nicht der feinſte; indeſſen laſſen ſich doch die Menſchen

dadurch

dadurch fangen, ſelbſt heutiges Tages, da man glaubt, über alles rafinirt zu haben.

Die Weiſen des Alterthums hatten dieſes ohne Zweifel angemerkt. Sie hatten dieſe Liſt ſchon vor dem Aeſopus tauſendmal gebraucht. Weil aber dieſer der erſte iſt, der von dieſer Art zu philoſophiren Profeſſion gemacht hat: ſo hat er dieſer Lehrart, die die Wahrheit in Allegorien kleidet, ſeinen Namen gegeben.

IV.

Charakter der berühmteſten Fabeldichter.

Aeſopus.

Aeſopus, ein Phrygier, ward in der Knechtſchaft geboren und erzogen. Seine Geſchichtſchreiber bemühen ſich, ſeinen Leib aufs häßlichſte abzumalen, vielleicht um der Schönheit ſeines Geiſtes einen deſto gröſſern Glanz zu geben. Er machte ſich zuerſt durch ſeine lebhaften und witzigen Antworten bekannt. Aber mit dieſem Witze verband er einen erhabenen Verſtand, der ihm bald die Bewunderung von ganz Aſien erwarb. Sein Ruhm breitete ſich in Perſien, in Aegypten und in vielen andern

Königreichen aus, allwo die Prinzen ſich eine Ehre daraus machten, ihn aufzunehmen, und ihm allerley Vortheile und Vergnügungen zu verſchaffen. Nachdem er einige Jahre an den Höfen der Könige zugebracht hatte, bekam er Luſt, ſein Vaterland wiederum zu beſuchen: allein er ward, ohngeachtet ſeines großen Ruhms, und der Ehre, die er dem ganzen Griechenlande gemacht hatte, von den Delphiern ſchlecht empfangen. Dieſes verdroß ihn, und er machte wider ſie die Fabel von den ſchwimmenden Stäben, die in der Ferne etwas zu ſeyn ſcheinen und in der Nähe nichts ſind. Die Delphier, um ſich zu rächen, beſchuldigten ihn eines Kirchenraubes; und alle ſeine Klugheit, ſein Witz und ſein Ruhm konnten ihn nicht ſchützen, daß man ihn nicht vom Felſen herunterſtürzte. Man richtete ihm nach ſeinem Tode eine Ehrenſäule auf, um ihn ſchadlos zu halten.

Die Lebhaftigkeit ſeines Charakters zeigt ſich in ſeinen Fabeln. Klarheit und Richtigkeit ſind ihm genug. Nicht, als ob er ſeine Erfindungen der Mühe nicht werth gehalten hätte, ſie gehörig auszuſchmücken, wie ein gewiſſer witziger Kopf meynt; ſondern weil er Stärke und Richtigkeit unendlich höher hielt, als alle Zierrathe. Die Wahrheit ſelber, die er lehrt, ſoll

hellleuch-

hellleuchtend ſeyn und die allerunachtſamſten Argen rühren. Und in der That, die wenigen Fabeln, die uns von ihm übrig geblieben ſind, ſchließen einen ſo großen Verſtand in ſich, daß man, auch ſo gar heutiges Tages, da man nur allein dem Witze zu opfern ſcheint, dennoch mit Vergnügen ihre Vorzüge empfindet, wenn man von ohngefähr darauf fällt und ſich dabey zu verweilen geruhet. Und warum ſollte man ſich nicht dabey verweilen? Sokrates im Gefängniſſe, den Tag vor ſeinem Tode, machte ſich ein Geſchäffte daraus, ſie nicht allein zu leſen, ſondern ſo gar in Verſe zu bringen. Darf man ſich ſchämen, den größeſten Mann des Alterthums nachzuahmen, und zwar in jenen glänzenden Augenblicken ſeines Lebens, worinn er ſeinem Ruhme ſo zu ſagen den Kranz aufſetzte? Doch wir wollen den Aeſopus aus ſich ſelber beurtheilen.

Die Heuſchrecke und die Ameiſen.

„An einem Wintertage trockneten die Ameiſen den naß gewordenen Weizen. Eine hungrige Heuſchrecke bat ſie um Speiſe. Die Ameiſen antworteten ihr: Warum haſt du dir nicht im Sommer Speiſe geſammlet? Sie ſprach: Ich habe nicht Zeit gehabt, ich habe Muſik ge-

„macht. Jene lachten hierauf und ſagten: „Haſt du im Sommer gepfiffen, ſo tanze im „Winter.“

Man erinnere ſich der Definition, die wir von der Fabel gegeben haben: ſie iſt eine Erzählung einer allegoriſchen Handlung. Alles finden wir hier, Erzählung, Handlung, Allegorie.

Man erzählt, was zwiſchen den Ameiſen und der Heuſchrecke vorgefallen iſt; ihre Reden werden gleichſam von einem Geſchichtſchreiber angeführt; man ſieht ſie nicht ſelbſt, man ſieht allein den Aeſopus.

Die Handlung iſt: Die von den Ameiſen abgewieſene Heuſchrecke. Dieſe Handlung hat drey Theile: die Heuſchrecke kömmt zu den Ameiſen, die ihr Korn umwenden: dieß iſt der Anfang; ſie unterreden ſich mit einander: dieß iſt das Mittel; die Heuſchrecke wird mit Verachtung abgewieſen: dieß iſt das Ende. Nimmt man einen von dieſen Theilen hinweg, ſo wird die Handlung unvollſtändig. Man ſage, zum Exempel: Als ſich einſt die Heuſchrecke zu den Ameiſen begab, wurde ſie mit Verachtung abgewieſen. Man will wiſſen, wie und warum? Durch die Unterredung erfährt man es.

Die

Die Allegorie iſt ſichtbar, und die Lehre herrſcht darinn von einem Ende bis zum andern. Man erkennt die fleißigen Menſchen an dem Charakter der Ameiſe, die auch im Winter arbeitſam iſt, und die Müßiggänger an dem Bilde der Heuſchrecke, die ſich für genugſam beſchäfftigt hält, wenn ſie ſich die Zeit vertreibt. Man lernt, daß Müßiggang zum Mangel führt, und uns eher der andern Unwillen, als Mitleiden, erwirbt.

Ariſtoteles citirt in ſeiner Redekunſt die Fabel von dem Fuchſe und dem Igel, als ein Exempel von der nachdrücklichen Lehrart und dem großen Verſtande des griechiſchen Fabuliſten.

Der Fuchs im Sumpfe.

Aeſopus vertheidigte einen Statthalter, den man am Leben verklagte, mit dieſen Worten: „Ein Fuchs wollte über den Fluß ſetzen, und „fiel in den Sumpf. Hier blieb er ſtecken und „ward von einer Menge großer Fliegen überfallen, die peinigten ihn eine lange Zeit. Ein „Igel, der ſeinen Weg vorüber nahm, ſahe „ihn und fragte mitleidig: Willſt du, daß ich „dir die Fliegen verjagen ſoll? Das will ich „nicht, ſprach jener. — Und warum nicht? —

„Dieſe haben ſich bald ſatt getrunken, und neh-
„men mir jetzt wenig Blut weg: verjagſt du
„ſie, ſo kommen andere, und ſaugen mir das
„übrige völlig aus.“

Hier iſt die Handlung: Das von dem Fuchs ausgeſchlagene Anerbieten des Igels. Die Theile der Handlung ſind: der Fuchs hat in einem Graben, in den er gefallen iſt, viel Ungemach auszuſtehn; der Igel bietet ihm ſeine Hülfe an; der Fuchs ſchlägt die Hülfe aus und ſagt, warum er es thut. Ohne den erſten Theil fehlt der Geſchichte der intereſſante Eingang, und ohne den letzten kömmt ſie nicht zu Ende. Man muß ausgehen, gehen und ankommen; oder, unternehmen, handeln und die Unternehmung vollenden.

Die Allegorie iſt deutlich. Der Fuchs ſtellt das Volk vor, das von der Obrigkeit gedrückt wird; die Obrigkeit ſelbſt wird unter dem Bilde der Fliegen vorgeſtellt; der Igel bezeichnet die Ankläger dieſer Obrigkeit. Der Fuchs iſt unglücklich, aber er iſt klug bey ſeinem Unglücke. Der Igel ward unter allen Thieren ausgeſucht, die Ankläger vorzuſtellen, weil er mit Stacheln verſehen war, und alſo ſelbſt verletzen konnte, indem er heilen ſollte. Ein Charakter, der in dieſem Falle bey den Anklägern nicht ungewöhn-

lich

lich iſt, die oft den Oberherrn zu verändern Luſt haben, um ſelber zu regieren, und vielleicht noch ſtrenger, als jener. Es iſt kein Zug in dieſer Fabel, der nicht durchſcheint, gleich den Gliedmaßen einer Bildſäule in einem naſſen Gewande.

Phädrus.

Der Charakter von Aeſopus Fabeln war die einfältige Natur: wir ſahen hier einen ſtrengen Philoſophen, der nichts als Wahrheit und Nachdruck ſuchte. Phädrus, ein Freygelaſſener des Auguſtus, glaubte, daß dieſe Schreibart des Putzes und der Zierrathe fähig ſey. Wenn man den Griechen lieſt, vergißt man ſeine Perſon und hält ſich ganz allein an ſeine Lehren; wenn man aber den Römer lieſt, ſo gedenkt man zugleich an den witzigen Kopf; man bewundert ſeinen feinen Geſchmack, ſeine ſchöne Schreibart, ſeine Zierlichkeit. Er begnügt ſich nicht damit, daß er erzählt: er malt, und oft malt er mit einem einzigen Pinſelzuge. Seine Ausdrücke ſind alle gewählt, ſeine Gedanken angemeſſen, ſeine Verſe ausgearbeitet. Wer hätte geglaubt, daß ein ſo vollkommenes Werk in Rom, ſelbſt zu den Zeiten des Seneka, das iſt aufs höchſte, funfzig Jahre nach dem Tode ſei-

nes Verfaſſers, ſchon hätte können in Vergeſſenheit gerathen ſeyn? Indeſſen blieb Phädrus in dieſer Vergeſſenheit bis ins ſechzehnte Jahrhundert, allwo ihn Pithou aus einer Bibliothek zu Reims wieder an das Licht zog. So bald er erſchien, erkannten alle, die den wahren Geſchmack der Alten beſaßen, das Sekulum des Auguſtus, und gaben ihm die Ehre, die ihm ſo lange Zeit vorenthalten war, mit Wucher wieder.

Seine Fabel vom Wolfe und Lamme iſt eine der berühmteſten des Alterthums. Ob man ſie gleich tauſendmal geleſen hat, ſo fürchten wir uns doch nicht dem Leſer zu mißfallen, wenn wir ſie ihm hier wiederum vorlegen.

Der Wolf und das Lamm.

„Der Wolf und das Lamm kamen beide an „Einen Bach, ihren Durſt zu ſtillen: oben an „der Quelle ſtand der Wolf, tief unten das „Lamm. Alsbald ſucht der blutgierige Räuber „Gelegen-

Lupus & agnus.

Ad rivum eundem lupus & agnus venerant
Siti compulſi: ſuperior ſtabat lupus,
Longeque inferior agnus: tunc fauce improba
Latro incitatus, jurgii cauſam intulit:

Cur,

„Gelegenheit zum Zanke: Warum machſt du „mir hier alles trübe, was ich trinke? Das „Milchlamm zittert: Ach lieber Wolf, wie kann „ich das thun, worüber du klagſt? von dir „läuft ja das Waſſer herab zu meinem Munde. „Eingetrieben durch die Stärke dieſer Wahrheit, „ſpricht er: Vor einem halben Jahre haſt du „ſehr übel von mir geredt! Das Lamm antwor„tet: Nicht doch! da war ich ja noch nicht ge„boren. Beym Herkules! dein Vater hat „übel von mir geredt. So ſagt er, und erhaſcht „es, und zerreißt es ohne Recht und Gnade.“

In dieſer Fabel iſt alles klar und beſtimmt. Der Ort der Scene iſt das Ufer eines Baches; die ſpielenden Perſonen ſind, der Wolf und das Lamm; ihre Charakter ſind, Grauſamkeit und Unſchuld; die Handlung iſt, ihr Streit mit einander; die Verwickelung, die uns in Er-

wartung

Cur, inquit, turbulentam feciſti mihi
Iſtam bibenti? Laniger contra timens:
Qui poſſum, quæſo, facere quod quereris, lupe?
A te decurrit ad meos hauſtus liquor.
Repulſus ille veritatis viribus,
Ante hos ſex menſes male, ait, dixiſti mihi.
Reſpondit agnus: equidem natus non eram.
Pater, Hercule! tuus, inquit, maledixit mihi.
Atque ita correptum lacerat injuſta nece.

wartung erhält, iſt, man will wiſſen, wie ſich der Streit endigen wird; die Auflöſung iſt, der Tod des Unſchuldigen, woraus die Moral fließt: daß der Schwächere oft von dem Stärkern unterdrückt wird.

Sie kamen an Einen Bach, ihren Durſt zu ſtillen. Sie hätten ſich dort von ohngefähr antreffen können, aber es iſt beſſer, ihnen einen Bewegungsgrund zu leihn. Die Erzählung bekömmt mehr Wahrſcheinlichkeit.

Oben an der Quelle ſtand der Wolf, tief unten das Lamm. Auf dieſe Stellung kömmt ein Theil der Handlung an. Hätte man das Lamm dahin geſtellt, wo der Wolf ſteht: ſo hätte ſeine Klage gerecht ſeyn können.

Warum machſt du mir hier alles trübe, was ich trinke? Hier, iſtam, bezeichnet das Waſſer, welches vor dem Wolfe iſt, und macht ſeine Klage dadurch merklich ungerechter. Man denke ſich den Ton hinzu, womit dieſes ausgeſprochen wird.

Das Milchlamm zittert. Der Lateiner braucht das Wort laniger, das wolletragende Thier, ein Wort, welches malt, und latro, der Räuber, ein Wort, welches die böſe Abſicht und die ſchwarze Seele des Wolfes verräth. Durch dieſe beiden Wörter, die ſo natürlich aus den Um-

Umſtänden hervorfallen, wird zugleich die Wiederholung des eigenen Namens vermieden.

Wie kann ich das thun, worüber du klagſt? Man bedient ſich ehrerbietig einer Umſchreibung, anſtatt offenbar zu ſagen: Wie kann ich dein Waſſer trübe machen? Welches weit dreiſter geweſen wäre. Der Wolf antwortet hitzig: Vor einem halben Jahre haſt du ſehr übel von mir geredt. Das Lamm: Nicht doch! da war ich ja noch nicht geboren. Dieſe Antwort: equidem natus non eram, hätte viel von ihrer Stärke und Einfalt verloren, wenn ſie länger oder zierlicher geweſen wäre. Der Wolf, der eine ſo deutliche Antwort fühlt, entrüſtet ſich, nimmt einen hohen Ton an, ſchwört beym Herkules, und fällt über ſeine Beute her, ohne eine neue Gegenrede zu erwarten.

Die Gewaltthätigkeit iſt in Worten und Thaten vollkommen abgemalt. Das Verbrechen des Lammes, wenn es auch wahr und erwieſen wäre, hätte nichts auf ſich gehabt. Man beſchwert ſich über das Lamm, oder über ſeinen Vater, daß ſie ſich beklagt hätten, über wen? Ueber den Wolf. Verdiente dieſes Verbrechen den Tod? Dieſe Fabel iſt ein kleines Trauerſpiel: man iſt eingenommen von Mitleiden gegen

gen das Lamm, und von Zorn gegen den Wolf. Aendert die Namen, ſo habt ihr den Nero und Britannikus.

Die Fröſche, die um einen König bitten.

„Als in Athen das Recht der Gleichheit „herrſchte, zerrüttete die übermüthige Freyheit „den Staat, und das unbändige Volk litt kei- „nen Zügel mehr. Bald rotten ſich Parteyen „zuſammen, und Piſiſtrat bemächtigt ſich end- „lich der Burg. Da beweinten die Bürger „von Attika ihre Knechtſchaft, nicht, weil die- „ſer Oberherr grauſam war, ſondern weil jede „Laſt ungewohnten Schultern ſchwer fällt, und „führten bittre Klagen. Hierauf erzählte ihnen „Aeſopus folgende Fabel.

„Die

Ranæ regem petentes.

Athenæ cum florerent æquis legibus,
Procax libertas civitatem miſcuit,
Frenumque ſolvit priſtinum licentia.
Hinc, conſpiratis factionum partibus,
Arcem tyrannus occupat Piſiſtratus.
Quum triſtem ſervitutem flerent Attici,
Non quia crudelis ille, ſed quoniam grave
Omne inſuetis onus, & cœpiſſent queri,
Aeſopus talem tum fabellam rettulit.

Ranæ

„Die Fröſche, die bisher in freyen Sümpfen „geſchwärmt, baten den Jupiter mit groſſem „Geſchrey um einen König, der mit Gewalt dem „zügelloſen Leben Einhalt thäte. Der Vater „der Götter lächelt und giebt ihnen einen kleinen „Klotz, der, ſchnell in den Teich geworfen, „durch ſein Getümmel und Geräuſch das feige „Volk erſchreckt. Hier lag er lange, verſunken „im Moore, bis einer von ohngefähr den Kopf „ſtill aus dem Pfule ſteckt. Kaum hat dieſer „den König ausgeſpäht, ſo lockt er die übri- „gen alle hervor. Sie vergeſſen ihre Furcht, „ſchwimmen in die Wette herbey, beſpringen „muthwillig den Klotz, und beſudeln ihn aufs „allerſchimpflichſte. Hierauf laſſen ſie den Ju- „piter

Ranæ vagantes liberis paludibus
Clamore magno regem petiere a Jove,
Qui diſſolutos mores vi compeſceret.
Pater Deorum riſit atque illis dedit
Parvum tigillum: miſſum quod ſubito vadi,
Motu ſonoque terruit pavidum genus.
Hoc merſum limo cum jaceret diutius,
Forte una tacite profert e ſtagno caput
Et explorato rege cunctas evocat.
Illæ, timore poſito, certatim adnatant,
Tignumque ſupra turba petulans inſilit.
Quod quum inquinaſſent omni contumelia,

Alium

„piter um einen andern König bitten, weil der „geſchenkte zu nichts nütze. Da wirft er ihnen „eine Waſſerſchlange zu, die mit ſcharfem Zahn „einen nach dem andern erhaſcht. Umſonſt ſucht „die muthloſe Schaar dieſem Tode zu entfliehn. „Zu klagen verſchließt ihnen die Furcht den „Mund. Heimlich geben ſie dem Merkur ihre „Bitten an den Jupiter, ſie von dieſem Drang„ſal zu erretten. Der Gott erwiedert: Ihr „habt den guten nicht dulden wollen, erduldet „nun den böſen. Ihr auch, o ihr Bürger, „ſprach er, ertraget dieſes Uebel, damit euch „kein ärgeres wiederfahre.“

Die Fröſche, die bisher in freyen Sümpfen geſchwärmt, Ranæ vagantes liberis paludibus. *Vagantes* malt mit Einem Worte. Liberis, ein wohlgewähltes Beywort, zum Gegenſatze

Alium rogantes regem miſere ad Jovem,
Inutilis quoniam eſſet qui fuerat datus.
Tum miſit illis hydrum, qui dente aſpero
Corripere cœpit ſingulas. Fruſtra necem
Fugitant inertes. Vocem præcludit metus.
Furtim igitur dant Mercurio mandata ad Jovem,
Adflictis ut ſuccurrat. Tunc contra Deus:
Quia noluiſtis veſtrum ferre, inquit, bonum,
Malum perferte. Vos quoque, o cives, ait,
Hoc ſuſtinete, majus ne eveniat malum.

genſatze der Sklaverey, die bald erfolgen wird! Der Vater der Götter lächelt. Nicht Jupiter, dieſer Name war ſchon einmal genannt; auch ſchickt ſich dieſe Umſchreibung beſſer zu dem Lächeln über die Bitte dieſer einfältigen Thiere.

Getümmel und Geräuſch, mehr braucht es nicht, Narren zu erſchrecken.

Bis einer von ohngefähr den Kopf ſtill aus dem Pfule ſteckt. Jedes Wort iſt merkwürdig. Von ohngefähr, nicht aus Entſchließung; nur ein einziger; ſtill und ohne Geräuſch, tacite; aus dem Pfule, e ſtagno. Vorher hieß es vadum und palus; er ſteckt den Kopf hervor, profert caput. Caput ſteht am Ende des Verſes weit beſſer, als in der Mitte, man ſieht den Kopf, man muß ihn ſehn.

Kaum hat dieſer den König ausgeſpäht. Das Wort explorare bedeutet eigentlich ausgehen, um ein Land zu entdecken: der Ausdruck iſt ſonderbar. Aber dieſer König war auch vom Himmel gefallen, und, nach dem Geräuſche zu urtheilen, das er bey ſeiner Ankunft gemacht hatte, mußte er ein ſehr fürchterlicher Herr ſeyn. Sie ſchwimmen in die Wette herbey, certatim adnatant. Der lateiniſche Ausdruck malt nicht allein die Bewegung, das

Element, das Ziel, ſondern auch den Lerm der Fröſche. Man ſieht noch immer das wahre Ebenbild des gemeinen Volks: mit Furcht fängt es an, bald darauf frägt es warum, und endlich hört es mit Frechheit auf.

Beſpringen muthwillig den Klotz, tignumque ſupra turba petulans inſilit. Kurz zuvor war es ein feiges Volk, nunmehr iſt es ein muthwilliger Hauſe. Petulans bezeichnet ein ſpringendes Thier; inſilit iſt beſſer als inſultat, welches ſich nur für ein groſſes Thier ſchickt. Man verlangt einen andern König, weil der erſte zu nichts nützt. Man giebt ihnen einen, aber eine Waſſerſchlange, die einen nach dem andern erhaſcht. Singulas iſt ſtärker wie omnes, welches zu unbeſtimmt geweſen wäre; ſingulas läßt uns einen jeden ins beſondere ſehen, es ſind ſo viel wiederholte Grauſamkeiten. Umſonſt ſucht die muthloſe Schaar dieſem Tode zu entfliehn, fruſtra necem fugitant inertes. Nun iſt es eine muthloſe Schaar, die ſich nicht zu rathen und zu helfen weiß, inertes. Necem, ein gewaltſamer Tod: mortem iſt nicht ſo angemeſſen. Fugitant, das Diminutivum oder Frequentativum: dieſe kleinen wimmelnden Thiere fliehn von allen Seiten.

Der

Der Wolf und der Kranich.

„Ein verſchlungenes Bein blieb dem Wolfe „im Schlunde ſtecken. Von Schmerzen über„wältigt, erſucht er jedes Thier, ihm dieſes Ue„bel für gute Bezahlung herauszuziehn. End„lich läßt ſich durch einen Eidſchwur der Kra„nich bereden, vertraut dem Rachen des Wol„fes ſeinen langgeſtreckten Hals und verrichtet „glücklich die gefährliche Kur. Hierauf be„gehrt er den bedungenen Lohn: Du biſt „wohl ſehr undankbar, antwortet jener, du „haſt deinen Kopf unverſehrt aus unſerm „Munde gezogen, und verlangſt noch eine „Belohnung.“

Lupus & Grus.

Os devoratum fauce cum hæreret lupi,
Magno dolore victus, cœpit ſingulos
Inlicere pretio, ut illud extraherent malum.
Tandem perſuaſa eſt jurejurando gruis,
Gulæque credens colli longitudinem
Periculoſam fecit medicinam lupo.
Pro quo quum pactum flagitaret præmium,
Ingrata es, inquit, ore quæ noſtro caput
Incolume abſtuleris & mercedem poſtules.

Devoratum, ein verſchlungenes: dieſes Wort bezeichnet ſehr gut die Handlung eines hungrigen Wolfes, welcher nicht ißt, ſondern ſchlingt.

Magno dolore victus. Der Wolf iſt von Natur kein freundliches und bittendes Thier: es koſtete ihm viel, ſich zu ſolcher Demuth herab zu laſſen; ſeine natürliche Wildheit und ſein Schmerz ſtritten lange zuſammen: dieſer überwand endlich, welches durch das Wort victus wohl ausgedrückt wird.

Vt illud extraherent malum, anſtatt zu ſagen: illud os. Die Wirkung für die Urſache: welcher Unterſchied!

Tandem. Dieſes Wort bekräftigt das obige ſingulos: eine Menge anderer Thiere war ſchon durch die Muſterung gegangen, keines aber war ſo dumm geweſen, als der Kranich.

Er läßt ſich durch einen Eidſchwur bereden. Den bloßen Worten des Wolfes hätte er nicht getraut, es gehörte ein großer Schwur dazu, und hiemit glaubte der einfältige Tropf ſicher zu ſeyn. Gulæque credens colli longitudinem, und vertraute ſeinem Rachen den langgeſtreckten Hals.

Hals. Kann man die Handlung des Kranichs beſſer malen? Die ganze Schönheit dieſes Verſes zu empfinden, darf man ihn nur in den einfachen Satz auflöſen: et collum inſerens gulæ lupi. Collum allein, iſt platt; collum longum ſagt mehr, aber es ſtellt uns kein Bild vor: hingegen durch das fünfſylbige Subſtantivum *longitudinem* ſcheint ſich der Hals des Kranichs eben ſo zu verlängern, als der Vers. Das Wort ſteht am Ende, und thut daher noch beſſere Wirkung.

Periculoſam fecit medicinam lupo, er verrichtete glücklich die gefährliche Kur. Man hätte ſchlechtweg ſagen können: er zog den Knochen aus dem Rachen des Wolfes: allein fecit medicinam ſagt mehr, und ſagt es ſchöner. Medicina bedeutet hier eine chirurgiſche Operation: denn bey den Alten war Arzt und Wundarzt in Einer Perſon beyſammen.

Du biſt wohl ſehr undankbar, antwortet der Wolf. Dieſe Art zu reden iſt weit lebhafter, als wenn es hieße: der Wolf antwortet: du biſt wohl ſehr undankbar. Ore noſtro iſt beſſer als meo: der Wolf hält ſich für ein wichtiges Thier. Mercedem, vor-

her præmium, zuerſt pretium: ein zierli=
cher Dichter weiß abzuändern, ohne daß man
Kunſt merkt.

Die beiden Mauleſel.

„Zwey Mauleſel giengen wohlbeladen ihren
„Weg. Der eine trug dichtgeflochtene Körbe
„mit Gelde, der andere ſtrotzende Säcke mit
„Gerſte. Jener mit der reichen Laſt wirft
„den erhabenen Nacken in die Luft und ſchüt=
„telt die klingenden Schellen am Halſe. Sein
„Gefährte folgt mit ſanftem, ſtillem Schritt.
„Schnell fliegen Räuber aus dem Hinterhalt
„herzu, ſtoßen unter dem Handgemenge dem
„Maulthier den Stahl in die Seite, plündern
„die Baarſchaft und verſchmähen die geringe
„Gerſte.

Muli duo.

Muli gravati ſarcinis ibant duo,
Vnus ferebat fiſcos cum pecunia,
Alter tumentes multo ſaccos hordeo.
Ille onere dives, celſa cervice eminens
Clarumque collo jactans tintinnabulum:
Comes quieto ſequitur & placido gradu.
Subito latrones ex inſidiis advolant,
Interque cædem ferro mulum truſitant,
Diripiunt nummos, negligunt vile hordeum.

Spoliatus

„Gerſte. Der Beraubte heult über ſein Un„glück; der andere ſpricht: Wie freue ich mich, „daß ich verachtet worden bin! ich habe nichts „verloren, und habe auch keine Wunde be„kommen.“

Dieſe ganze Fabel iſt ein fortdaurender Gegenſatz der Hoheit, des Stolzes, der Gefahren: und des Mittelſtandes, der Ruhe, des Vergnügens. Der erſte Vers hat einen Gang und eine Harmonie, die nicht ohne Abſicht da zu ſeyn ſcheinen:

Muli gravati ſarcinis ibant duo.

Der Ausdruck tumentes, ſtrotzend, iſt poetiſch und maleriſch.

Onere dives, jener mit der reichen Laſt. Dieſe beiden Worte ſind nicht von ohngefähr hingeſetzt. Was iſt Reichthum? Eine koſtbare Laſt, aber doch immer eine Laſt, beſonders wenn man ſie mit einem mittelmäßigen und ehrlichen Auskommen vergleicht. Celſa cervice eminens, wirft den erhabenen Nacken in die Luft. Celſa verſtärkt das eminens, ſo wie clarum

Spoliatus igitur caſus cum fleret ſuos,
Equidem, inquit alter, me contemtum gaudeo:
Nam nil amiſi, nec ſum læſus vulnere.

in dem folgenden Verſe das Wort tintinnabulum. Jactans, er ſchüttelt. Dieſes Wort malt ſehr ſchön die Unruhe dieſes thörichten und hochmüthigen Kopfes, der mit aller Gewalt ein Geräuſch machen will, und der nicht bedenkt, daß eben dieſes Geräuſch Gefahr bringt, weil es den Feind aufweckt und die Leidenſchaften der andern erregt. Sein Gefährte, deſſen Stand und Sitten ganz verſchieden ſind, folgt mit ſanftem, ſtillem Schritt. Der Kontraſt zeigt ſich im Glücke, in den Charaktern, in dem Gange, in den Redensarten, deren ſich der Poet bedient. Celſa, clarum, collo, jactans ſind ſchallende Wörter, und ſchicken ſich vortrefflich ſo wohl zu dem Stolze, als zu den klangreichen Schellen; auch gehörten zwey ganze Verſe dazu, das vornehme Weſen und den prächtigen Schritt des reichen Maulthieres zu malen; das arme hat an einem Verſe genug.

Ein Poet, der alles herausſagt, was ihm bey ſeiner Materie einfällt, hätte vielleicht das Blutvergießen unter den Knechten und Räubern beſchrieben: aber damit hätte er alles verderbt. Ein höheres Antheil, das wir an unſerer eigenen Gattung nehmen, hätte die ganze Geſchichte der Maulthiere verdunkelt.

Nach dem Phädrus haben ſich wenige Verfaſſer um die äſopiſchen Fabeln verdient gemacht. Avienus verſuchte, gegen das Ende des vierten Jahrhunderts, ſie in elegiſche Verſe zu bringen. Schon dieſe Wahl allein macht den Geſchmack des Dichters verdächtig. Er hat weder die Genauigkeit des griechiſchen Fabuliſten, noch die Zierlichkeit des römiſchen.

Im vierzehnten Jahrhunderte gab Planudes, ein Mönch aus Konſtantinopel, eine Sammlung griechiſcher Fabeln unter dem Namen des Aeſopus heraus. Nach denen zu urtheilen, die uns Ariſtoteles und Plutarchus aufbehalten haben, ſind ſie ſehr nach ſeinem Geſchmacke und in ſeinem Charakter geſchrieben, wie wir oben aus der Fabel von den Ameiſen und der Heuſchrecke geſehen haben.

Endlich hat Frankreichs goldenes Alter unter Ludewig dem vierzehnten den La-Fontaine hervorgebracht, der die größeſte Naivität und Anmuth in die äſopiſche Fabel zu bringen gewußt hat, und dadurch nicht allein der Lieblingsdichter ſeines eigenen Volkes, ſondern auch das Vergnügen aller andern Nationen geworden iſt.

La-Fontaine.

La-Fontaine hielt ſich ſelbſt für geringer, als den Phädrus. Nicht, als ob er nicht gewußt hätte, daß ſeine eigenen Fabeln weit luſtiger wären, als die phädriſchen, ſondern weil er nicht ſelbſt das Urtheil fällen konnte, ob dieſe Luſtigkeit ſo viel werth ſey, als des Römers nachdrückliche Kürze und angemeſſener poetiſcher Styl. Der Leſer muß dieſes Urtheil fällen, und zwar ein Leſer, der nicht immer lachen, der aber immer vergnügt ſeyn will, und den auch der Ernſt vergnügen kann. Denn nicht eine jede Fabel muß luſtig ſeyn. Es giebt Materien, die den Scherz und den fröhlichen Witz nicht annehmen, wofern nicht Anſtand und Natur darunter leiden ſollen. La-Fontaine iſt nicht oft in dieſen Fehler gefallen. Ueberdem iſt er bey ſeinen komiſchen Ausſchweifungen, bey ſeinem naiven Geſchwätz, bey ſeiner luſtigen Nachläßigkeit noch immer kurz, ausgearbeitet, zierlich; ſeine Ausdrücke ſind fein, angemeſſen, edel; ſein Vers iſt ſtark, feurig, wohlklingend: ſo daß er vielleicht der beſte Dichter des Volkes, für welches er ſchrieb, und ganz gewiß die Verzweifelung aller ſeiner Nach-

ahmer

ahmer geworden iſt. Welch ein Schade für die ſchöne Litteratur, wenn dieſer einzige und unnachahmliche Mann der Autorität des berühmten Patrü gefolgt wäre, welcher behauptete, die Fabel würde im Franzöſiſchen ihr Glück nicht machen! Periculoſum eſt credere & non credere. *Phædr.*

Wir wollen ſeinen Charakter aus einigen Proben kennen lernen.

Der Rabe und der Fuchs.

„Junker Rabe ſaß auf einem Baum, und
„hielt in ſeinem Schnabel einen Käſe. Meiſter
„Fuchs, den der Geruch herbey gelockt hatte,
„hielt ihm ohngefähr dieſe Rede: Ey! guten
„Morgen, mein Herr Rabe! Wie ſeht ihr doch
„ſo niedlich aus! wie ſeyd ihr doch ſo wunder-
„ſchön!

Le Corbeau & le Renard.

Maître Corbeau ſur un arbre perché,
Tenoit en ſon bec un fromage.
Maître Renard par l'odeur alleché,
Lui tint à peu près ce langage:
Eh! bon jour, Monſieur le Corbeau,
Que vous êtes joli, que vous me ſemblez beau!

Sans

„ſchön! Wahrhaftig! wenn euer Geſang zu eu„ren Federn ſtimmt: ſo ſeyd ihr unter den Ein„wohnern dieſes Waldes ein Phönix. Bey „dieſen Worten weiß ſich der Rabe vor Freude „nicht zu faſſen, er will ſeine ſchöne Stimme „zeigen, macht einen weiten Schnabel auf, läßt „ſeinen Raub fallen: der Fuchs greift zu, und „ſpricht: Wiſſe, guter Freund, ein Schmeichler „lebt auf Unkoſten deſſen, der ihm zuhört. „Eine ſolche Lehre iſt ihren Käſe wohl werth! „Der Rabe, beſchämt und verwirrt, ſchwur, „aber ein wenig ſpät, man ſolle ihn ſo nicht „wieder kriegen.“

Die menſchlichen Benennungen: Maitre, Monſieur, kündigen ſogleich eine luſtige Fabel an. Das Oeffnen des Schnabels wird einiger maßen

Sans mentir ſi votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le Phœnix des Hôtes de ces Bois.
A ces mots le Corbeau ne ſe ſent pas de joie,
Et pour montrer ſa belle voix,
Il ouvre un large bec, laiſſe tomber ſa proie:
Le Renard s'en ſaiſit, & dit: Mon bon Monſieur,
Apprenez que tout flateur
Vit aux dépens de celui qui l'écoute.
Cette leçon vaut bien un fromage ſans doute.
Le Corbeau, honteux & confus,
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendroit plus.

maßen durch den Ton der Worte gemalt: Il ouvre un large bec. Wie eilfertig wird das Oeffnen, das Fallen, das Verſchlingen durch drey kurze Sätze angedeutet: Il ouvre un large bec — laiſſe tomber ſa proie — le Renard s'en ſaiſit! Die Moral in dem Munde des Fuchſes hat mehr Lebhaftigkeit, als ſie in dem Munde des Poeten gehabt hätte; die Strafe des Raben wird dadurch vermehrt. Der eingeſchaltete Satz: Eine ſolche Lehre iſt ihren Käſe wohl werth! klingt poſſierlich. Dergleichen Gedanken, die zum Lachen bewegen, ſind dem La-Fontaine beſonders eigen, der ſeine Fabeln, deren Erfindungen mehrentheils bekannt waren, ſeinen Landesleuten auf dieſe Art wiederum beliebt machen wollte.

Die Milchfrau und der Milchtopf.

„Perrette, ein Küſſen auf dem Kopfe, und „einen Topf mit Milch oben drauf, gedachte „ſonder Anſtoß nach der Stadt zu kommen. „Leicht

La Laitiere & le pot au lait.

Perrette ſur ſa tête ayant un pot au lait
Bien poſé ſur un couſſinet,
Prétendoit arriver ſans encombre à la ville.

Legere

„Leicht und kurz angekleidet trabte ſie mit groſ-
„ſen Schritten fort. Sie hatte dieſen Tag ei-
„nen bloßen Unterrock und platte Schuhe ange-
„zogen, um deſto hurtiger zu ſeyn. Unſre
„wohlaufgeſchürzte Milchfrau überrechnete in
„Gedanken den ganzen Preis ihrer Milch, legte
„das Geld an, kaufte zwey Schock Eyer, zog
„dreymal Brut. Die Sache gieng vortrefflich,
„ſo fleißig war die Frau. Es iſt mir ja leicht,
„ſagte ſie, bey meinem Hauſe herum Hühner
„aufzuziehn. Der Fuchs müßte es liſtig an-
„fangen, wenn er mir nicht ſo viel übrig ließe,
„daß ich ein Schweinchen dafür kaufen könnte.
„Das Schwein wird nur ein wenig Kleye koſten,
„ſo

Legere & court-vêtue elle alloit à grands pas;
Ayant mis ce jour là, pour être plus agile,
Cotillon ſimple & ſouliers plats.
Notre Laitiere ainſi trouſſée,
Comptoit déja dans ſa penſée
Tout le prix de ſon lait, en employoit l'argent,
Achetoit un cent d'œufs, faiſoit triple couvée.
La choſe alloit à bien par ſon ſoin diligent.
Il m'eſt, diſoit-elle, facile,
D'elever des poulets autour de ma maiſon;
Le Renard ſera bien habile,
S'il ne m'en laiſſe aſſez pour avoir un cochon.
Le porc à s'engraiſſer coutera peu de ſon;

Il

„ſo iſt es fett; es war ja ſchon ſo ziemlich groß, „als ich es kaufte. Dann verkaufe ich es wie„der, und bekomme mein rein und ſchön Geld; „und wer wird mirs denn wehren, für den „Preis eine Kuh mit ſamt ihrem Kalbe in un„ſern Stall zu ziehn? Ha! wie wird das auf „der Weide ſpringen! Hier ſpringt Perrette „vor Freude mit: die Milch fällt; gute Nacht „Kuh, Kalb, Schwein und junge Hühner! Die „Dame dieſer ſchönen Güter ſieht mit grämli„chem Geſicht ihr ganzes Glück auf der Erde lie„gen, geht und entſchuldigt ſich bey ihrem Mann, „nicht ohne große Gefahr Schläge zu bekommen. „Die Geſchichte wird zum Sprichwort; man „ſagt im Scherz: Es iſt der Milchtopf.“

Dieſe

Il étoit, quand je l'eus, de groſſeur raiſonnable:
J'aurai, le revendant, de l'argent bel & bon.
Et qui m'empêchera de mettre en notre étable,
Vû le prix dont il eſt, une vache & ſon veau,
Que je verrai ſauter au milieu de troupeau?
Perrette là-deſſus ſaute auſſi transportée.
Le lait tombe: adieu veau, vache, cochon, couvée.
La Dame des ces biens, quittant d'un œil marri
Sa fortune ainſi répandue,
Va s'excuſer à ſon mari,
En grand danger d'être battue.
Le récit en farce en fut fait;
On l'appella le pot au lait.

Dieſe Fabel iſt wegen ihrer Naivität berühmt. Perrette wird gleich anfangs als eine wirthſchaftliche Frau gemalt. Sie läuft mit großen Schritten, es geht zum Gewinn! Hier überläßt ſie ſich ihren ſchönen Einbildungen, ihren Einbildungen von Glück und Reichthum. Sie bringt es auch bald ſehr weit darinn; ihre Wünſche ſind in ihrem Kopfe ſchon wirkliche Dinge geworden: Es war ja ſchon ſo ziemlich groß, als ich es kaufte. — Dann verkaufe ich es wieder und bekomme mein rein und ſchön Geld. Dieſer lezte Ausdruck, rein und ſchön, bel & bon, ſchickt ſich ſehr gut für eine gewinnſüchtige Perſon, die ſchon im Voraus das Vergnügen ſchmeckt, ihr Geld zu zählen. Bey dem Gedanken vom Kalbe verweilt ſie ſich mit innigem Vergnügen, ihre Einbildungskraft wird aufgebracht, ſie thut einen kleinen Freudenſprung:

Le lait tombe: adieu veau, vache, cochon, couvée.

Alle Ideen werden in dieſem Verſe zuſammen geſammelt, um insgeſamt wieder zu verſchwinden. Die Milch fällt: alles iſt aus.

La-Fontaine iſt von der luſtigen und naiven Seite bekannt genug; wir müſſen ihn auch von der edeln und erhabenen Seite kennen lernen.

Der

Der Eichbaum und das Schilf.

„Der Eichbaum ſprach eines Tages zum „Schilfe: Du haſt wohl Urſach dich über die „Natur zu beklagen. Ein Zaunſchlüpferchen „iſt dir eine unerträgliche Laſt. Ein jedes „Lüftchen, das irgend einen Waſſerbach kräu„ſelt, zwingt dich den Kopf zu bücken: indeſſen „meine Stirne, dem Kaukaſus gleich, den Stra„len der Sonne den Weg verbeut, ja ſelbſt der „Wut des Boreas trotzt. Für dich iſt alles „Orkan; mir ſcheinet alles ein Zephyr zu ſeyn. „Ihr guten Kinderchen! wenn ihr nur unter „dem Gewölbe dieſer Aeſte wüchſet, mit welchen „ich

Le Chêne & le Roſeau.

Le chêne un jour dit au roſeau:
Vous avez bien ſujet d'accuſer la nature.
Un roitelet pour vous eſt un peſant fardeau.
Le moindre vent, qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau,
Vous oblige à baiſſer la tête.
Cependant que mon front au Caucaſe pareil,
Non content d'arreter les rayons du ſoleil
Brave l'effort de la tempête.
Tout vous eſt aquilon; tout me ſemble zéphir.
Encor ſi vous naiſſiez à l'abri du feuillage,
Dont je couvre le voiſinage,

„ich das Land umher bedecke, ſo littet ihr doch „weniger Ungemach, ich nähme euch gegen „Wind und Wetter in Schutz: allein ihr „kommt mehrentheils an feuchten Ufern hervor, „den Tummelplätzen aller Winde. Wahrhaftig! „die Natur gieng ſehr ungerecht mit euch um! — „Dein gutes Herz macht dich mitleidig, erwie„derte das kleine Schilfrohr. Allein ſey unbe„kümmert: mir ſind die Winde weniger gefähr„lich, als dir. Ich biege mich und breche nicht. „Du haſt ihre grimmigen Anfälle noch immer „beſtanden, und deinen Rücken nie beugen dür„fen; doch man warte den Ausgang ab! Dieß „Wort war kaum geſprochen, ſo brach vom äußer-

„ſten

Vous n'auriez pas tant à ſouffrir,
Je vous defendrois de l'orage:
Mais vous naiſſez le plus ſouvent
Sur les humides bords des royaumes du vent.
La nature envers vous me ſemble bien injuſte.
Votre compaſſion, lui répondit l'arbuſte,
Part d'un bon naturel. Mais quittez ce ſouci,
Les vents me ſont moins qu' à vous redoutables,
Je plie & ne romps pas. Vous avez juſqu'ici
Contre leurs coups épouvantables
Réſiſté ſans courter le dos;
Mais attendons la fin. Comme il diſoit ces mots,

Du

„ſten Rande des Himmels der ſchrecklichſte un„ter allen Söhnen, die je die Mitternacht in ih„rem Schooße trug, mit Ungeſtüm hervor. „Der Baum ſteht feſt, das Schilfchen bieget „ſich. Der Wind verdoppelt ſeine Kraft, und „nimmt den Anlauf ſo geſchickt, daß er den „entwurzelt, der an den Himmel mit dem Hau„pte ſtieß, und mit den Füßen bis an die Hölle „reichte.“

Die Fabel fängt mit der zweyten Zeile an dramatiſch zu werden: Du haſt wohl Urſach ꝛc. Dieſes iſt die feurigſte Art zu erzählen; man glaubt die handelnden Perſonen ſelbſt zu hören. Auch enthält dieſe Zeile bereits den Vortrag des Inhalts, und giebt ſchon den Ton der Rede an, einen Ton des Mitleidens, aber eines ſtolzen Mitleidens, welches den Unglücklichen alle unſre Vorzüge fühlen läßt.

Du bout de l'horiſon accourt avec furie
Le plus terrible des enfans
Que le Nord eût porté jusque-là dans ſes flancs.
L'arbre tient bon: le Roſeau plie.
Le vent redouble ſes efforts
Et fait ſi bien, qu'il déracine
Celui de qui la tête au ciel étoit voiſine,
Et dont les pieds touchoient à l'empire des morts.

Un roitelet pour vous eſt un peſant fardeau. Die Beſchreibung, die der Baum von der Schwäche des Schilfes macht, iſt ziemlich demüthigend für das Schilf, und zugleich ſehr ſchmeichelhaft für ihn ſelbſt. Dich drückt das kleinſte Vögelchen zu Boden, will er ſagen, ich hingegen kann viel hundert Vögel aufnehmen. Der Poet ſetzt nur die eine Hälfte dieſes Gedankens hin, die andre ließ ſich leicht hinzudenken.

Le moindre vent &c. Hier wird eben dieſer Gedanke in einem großen Beyſpiele ausgeführt; der Eichbaum philoſophirt durch Beyſpiele: dieſes iſt die ſinnlichſte Art zu philoſophiren, ſie rührt die Einbildungskraft und unterrichtet zugleich den Verſtand. Man bemerke die herabgeſenkte Sprache dieſer drey Verſe: d'aventure, ohngefähr, ein altes Wort; rider, ein kleines Bild; baiſſer la tête, ein alltäglicher Ausdruck. Der Eichbaum läßt ſich zu dieſem Tone aus einer Art von Mitleiden herab; bald wird er von ſich ſelbſt in einem höhern Tone reden.

Cependant que mon front &c. Hier iſt Adel in den Bildern, Würde im Ausdruck, Wohlklang in den Worten. Dem Kaukaſus gleich, eine hyperboliſche Vergleichung. Den Stralen der Sonne den Weg verbeut,

zeigt eine Art von Herrſchaft, von Gewalt an, über wen? über die Sonne ſelbſt. Wie glücklich wußte der Poet den Umſtand hier nachzuholen, daß eine Menge Vögel unter den Zweigen des Eichbaums Schatten findet! und wie pralhaft drückt er dieſen Umſtand aus!

Braver, trotzen, ſagt mehr, als bloß widerſtehen; der ganzen Wut des Boreas, ſagt mehr, als dem Boreas. Tout vous eſt aquilon, tout me ſemble zéphir: die Vergleichung wird in zwey Worten zuſammengefaßt, die vortrefflich gegen einander abſtechen: für dich iſt wirklich alles Orkan; mir ſcheinet alles ein Zephyr zu ſeyn. Sogar der Klang der beiden Halbverſe macht einen Kontraſt: ſemble zéphir klingt weit ſanfter, als tout vous eſt aquilon.

Nun iſt der Stolz des Eichbaums geſättiget; nun nimmt er ſeinen erſten mitleidigen Ton wieder an, damit das Schilf den Lobſprüchen, die er ſich ſelbſt gegeben hat, beyſtimmen, und durch ein klägliches Bekenntniß ſeiner eigenen Schwäche, ihm noch mehr ſchmeicheln ſoll. Indeſſen kann er doch nicht unterlaſſen, einige ſtolze Züge mit einzumiſchen: er nennt ſein Laub l'abri, ein Schirmdach; er ſagt nicht de mon feuillage, ſondern du feuillage, dont je

 couvre

couvre le voiſinage: dieß vergrößert den Begriff und giebt ein Bild. Ich nähme euch in Schutz, ich: was für ein Vergnügen, ſich für einen Beſchützer auszugeben!

Man erwartet mit Ungeduld die Antwort des Schilfes; ſie iſt höflich, aber ganz trocken. Dein gutes Herz macht dich mitleidig: das Schilf will nicht geradezu ſagen, dein Mitleiden kömmt von deinem Hochmuth her, es will ihm aber doch zu verſtehen geben, es habe den Grund dieſes Mitleidens unterſucht. Der Eiche kam es zu, den Sinn dieſer Worte auszulegen. Das Schilf redet nicht viel, aber mit Nachdruck, ja ſo gar ein wenig drohend. Hierauf fährt der Poet ſelbſt in ſeiner Erzählung fort. Sie iſt voll Poeſie, und malt das Ungewitter im Ton und in den Worten. Vom äußerſten Rande des Himmels: der Anlauf vermehrt die Kraft. Anſtatt Nordwind braucht man eine Umſchreibung, die den Wind zu einer Perſon macht, die ein Bild giebt, und Harmonie in den Vers bringt. Durch die letzten beiden Verſe, worinn Gegenſatz und Vergrößerung herrſchen, wird die Fabel auf eine erhabene und dem Inhalt angemeſſene Weiſe beſchloſſen.

Der

Der Greis und die drey Jünglinge.

„Ein achtzigjähriger Greis pflanzete Bäume. „Häuſer zu bauen gienge noch an, ſagten drey „Jünglinge aus der Nachbarſchaft: aber in „ſolchem Alter Bäume zu pflanzen! wahrhaftig „der Alte muß nicht bey Sinnen ſeyn. Denn „um des Himmels willen! welche Früchte „kannſt du von dieſer deiner Arbeit erndten? „Du müßteſt ja ſo alt werden, als ein Patriarch. „Warum beladeſt du dein Leben mit Sorgen für „eine Zukunft, die doch für dich nicht iſt? Den„ke forthin an nichts, als an deine vergangene „Sünden! Laß alle hohe Gedanken und lange

Le Vieillard & les trois jeunes hommes.

Un octogenaire plantoit.
Paſſe encor de bâtir, mais planter à cet age!
Diſoient trois jouvenceaux, enfans du voiſinage,
Aſſurement il radotoit.
Car au nom des Dieux, je vous prie,
Quel fruit de ce labeur pouvez-vous recueillir?
Autant qu'un Patriarche il vous faudroit vieillir.
A quoi bon charger votre vie
Des ſoins d'un avenir, qui n'eſt point fait pour vous?
Ne ſongez déſormais qu'à vos fautes paſſées;
Quittez le long eſpoir & les vaſtes penſées:

„Hoffnungen fahren! das alles ſchickt ſich nur „für uns. — Auch nicht für euch, erwiederte „der Alte. Das gute Glück kömmt ſpät ins „Haus und bleibt nicht lange. Die Hand der „blaſſen Parze ſpielet auf gleiche Weiſe mit eu„ren und mit meinen Lebenstagen. . . . Kein „Augenblick ſagt für den andern gut. — Die„ſen Schatten wird mir noch mein Urenkel ver„danken. Soll ein Weiſer nicht auch für An„derer Vergnügen arbeiten? Seht, dieß iſt ei„ne Frucht, die ich ſchon heute ſchmecke; ich „kann ſie noch morgen, ich kann ſie noch etliche „Tage genießen. Ja, ich ſehe vielleicht die „Sonne

Tout cela ne convient qu'à nous.
Il ne convient pas à vous-même,
Repartit le Vieillard. Tout établiſſement
Vient tard & dure peu. La main des Parques blêmes
De vos jours & des miens ſe jouë également.
. . . . . Eſt-il aucun moment,
Qui vous puiſſe aſſurer d'un ſecond ſeulement?
Mes arriere-neveux me devront cet ombrage.
Hé bien! defendez-vous au ſage
De ſe donner des ſoins pour le plaiſir d'autrui?
Cela même eſt un fruit, que je goûte aujourd'hui.
J'en puis jouir demain, & quelques jours encore.
Je

„Sonne mehr als einmal noch auf eure Gräber „ſcheinen!

„Der Alte hatte wahr geredet. Der eine „von dieſen drey Jünglingen, im Begriff nach „Amerika zu ſegeln, ertrank im Hafen; der an„dere, der ſich einen Weg zu den höchſten Eh„renſtellen zu bahnen, dem Staat im Kriege „dienete, verlor ſein Leben durch einen tödlichen „Schuß; der dritte fiel von einem Baume, den „er ſelbſt impfen wollte: und weinend grub der „Alte dieſe Geſchichte auf ihren Marmorſtein.“

Die beiden erſten Worte der Fabel erzählen die Geſchichte: Un octogenaire plantoit. Was kann kürzer ſeyn? Was iſt lebhafter, als das Folgende: Paſſe encor de bâtir? Dieſer

X 5 Vers

Je puis enfin comter l'aurore
Plus d'une fois ſur vos tombeaux.

Le Vieillard eut raiſon. L'un des trois jouvenceaux
Se noya dès le port allant à l'Amerique.
L'autre afin de monter aux grandes dignités
Dans les emplois de Mars ſervant la republique,
Par un coup imprévû vit ſes jours emportés.
Le troiſième tomba d'un arbre,
Que lui-même vouloit enter:
Et pleurés du Vieillard, il grava ſur leur marbre
Ce que je viens de raconter.

Vers bringt eine angenehme Ueberraſchung her-vor: man glaubte noch den Poeten zu hören, und man hört ſchon ſeine ſpielenden Perſonen. Der Charakter der jungen Leute iſt ſtark gezeichnet, und leuchtet aus ihrer ganzen Rede hervor, die ſehr vertraut, ja gar ein wenig beleidigend iſt. Die Rede des Alten iſt nachdrücklich und ſpruchreich; und ſein Charakter iſt Weisheit und Sanftmuth: er vergiebt alles der Lebhaf-tigkeit des jüngern Alters. La main de Parques blêmes, ſo wie vorhin le long eſpoir: iſt eine Nachahmung des Horaz: Spem nos vetat inchoare longam, ſagt dieſer in der vierten Ode des erſten Buchs; und in eben der-ſelben Ode: Pallida mors &c. der Fuß des blaſſen Todes klopft eben ſo wohl an die Hütte des Armen als an den Palaſt des Fürſten; auf gleiche Weiſe ſagt hier La-Fon-taine: Die Hand der blaſſen Parze ſpielet eben ſo wohl mit dem Leben der Jugend als des Alters. Dergleichen Stellen aus dem Alterthume bringen die Dichter nicht aus Ar-muth, ſondern als einen ehrwürdigen Zierrath an, und als ein Zeichen ihres vertrauten Um-gangs mit den Muſen.

Soll ein Weiſer nicht auch für Anderer Vergnügen arbeiten? Nichts iſt edler, als

dieſe Geſinnung. Wenn unſre Väter nur für ſich ſelbſt gearbeitet hätten, was hätten wir itzt zu genießen?

Je puis comter l'aurore plus d'une fois ſur vos tombeaux: dieſer Schluß der Rede des alten Mannes hat den Ton eines Orakels. Nichts iſt rührender und zugleich poetiſcher, als die Wendung, womit der Dichter die ganze Fabel beſchließt. Der gute Charakter des Alten zeigt ſich bis ans Ende. Er weint, daß die Jünglinge ſo früh abgemäht ſind; er beklagt ihren Tod, ſo unehrerbietig ſie ſich auch gegen ihn bezeiget hatten.

Man ſieht aus dieſen Beyſpielen, daß La-Fontaine mehr, als ſcherzen kann. Auch iſt er das Vergnügen eines jeden Alters und eines jeden Standes. Erhabene Seelen rührt Corneille; die zärtlichen vergnügen ſich am Racine; Moliere beluſtigt die Kenner der Welt; Schäferſtücke ſind ein Zeitvertreib bey funfzehn Jahren; die lyriſche Poeſie gefällt zur Zeit der Leidenſchaften: La-Fontaine iſt für alle Zeiten und Umſtände des Lebens. Er iſt das Spiel der Kindheit, der Mentor der Jugend, der Freund des männlichen Alters. In den Händen eines Weltweiſen iſt er ein koſtbarer Schatz von Moral; in den Händen eines Liebhabers

der

der Dichtkunſt ein Muſter des guten Geſchmacks; in den Händen eines Weltmannes ein Spiegel der menſchlichen Geſellſchaft. Um ein großer Mann zu ſeyn, darf man nur Eine Eigenſchaft in einem hohen Grade beſitzen: La-Fontaine vereiniget ſie alle.

Wir eilen zu den deutſchen Fabeldichtern, unter welchen der Herr von Hagedorn dem Exempel des La-Fontaine gefolgt iſt, und die Erzählungen anderer Dichter nachgeahmt und mit ſeinen eigenen Gedanken, insbeſondere mit ſatiriſchen Zügen, ſehr glücklich verwebet hat.

Hagedorn.

Der Löwe und die Mücke.

Der Thiere Regiment in Monomotapa
War durch Gewalt und Recht dem Löwen zugefallen,
Der ſich, Monarchen gleich, von ſchüchternen Vaſallen
Geſchmeichelt und gefürchtet ſah.

Dort heißt ein ſchwarzer Fürſt das Wunder ſeiner Zeit,
Hat nur ſein Heldenmuth viel Böſes unterlaſſen;
Den Löwen nannten auch noch ungelähmte Saſſen
Das Muſter ſeltner Gütigkeit.

Das

Das Lob nährt ſeinen Stolz, ſo wie ſein Grimm die Noth.
Mit beiden durfte nur die kühne Mücke ſcherzen,
Die ihm aus römſchem Haß mit freyheitvollem Herzen
Des ſcharfen Stachels Spitze bot.

Der Angriff wird gewagt: ſie ſelber bläſt zur Schlacht;
Sie ſäumt nicht, an den Feind ſich peinlich anzuſaugen,
Und hat den König bald um Rachen, Maul und Augen
Mit tauſend Schmerzen wund gemacht.

Er tobet, ſchnaubt und ſchäumt: die Thiere bergen ſich;
Die Tapferſten entfliehn den majeſtätſchen Klauen.
Er brüllt: der Hügel bebt. Das allgemeine Grauen
Vermehrt ein jeder Mückenſtich.

Was will der Stärkre thun? Die Schwächre giebt nicht nach.
Der Löwe ſucht umſonſt die Mücke zu erreichen,
Und wird, nach langem Streit, nach mißgelungnen Streichen,
Ermüdet und an Kräften ſchwach.

Sie putzt ihr Panzerhemd, die Schuppen um den Leib,
Und ihren Federbuſch, läßt beide Flügel klingen,
Zieht alle Schwerdter ein, die aus dem Rüſſel dringen,
Und hält ſich für kein ſchlechtes Weib.

Nun

Nun ſteigt ſie in die Luft mit Sieg und Ruhm geſchmückt.
Nun weiß ſie ſchon die Kunſt, die Löwen zu beſiegen:
Bald aber ſieht man ſie in ein Gewebe fliegen,
Worinn die Spinne ſie erſtickt.

* * *

Aus beider Sicherheit wird deutlich wahrgenommen,
Daß oft der ſchwächſte Feind den kühnſten Helden ſchlägt.
Wie mancher Waghals iſt im Zufall umgekommen,
Den weder Sturm noch Schlacht erlegt.

Der Thiere Regiment in Monomotapa.

Die Scene iſt in einem Königreiche von Afrika. Durch dieſe Beſtimmung des Ortes erhält die Fabel einen neuen Grad von Wahrſcheinlichkeit. Auch hat man uns von dieſem entlegenen Orte noch mehr zu erzählen:

Dort heißt ein ſchwarzer Fürſt das Wunder ſeiner Zeit,
Hat nur ſein Heldenmuth viel Böſes unterlaſſen.

Die Satire iſt fein. Man berichtet uns Europäern, was bey den Schwarzen vorgeht, als wäre es unter uns fremde und unerhört. Die Anwendung von dieſem Fürſten auf den Löwen figurirt unvergleichlich: Wie gütig iſt der König Löwe, daß er ſeine Landſaſſen noch nicht alle gelähmt hat!

Aus römiſchem Haß; majeſtätiſche Klauen: dieſe Beywörter aus der menſchlichen Welt geben der Fabel ein munteres Anſehen.

Nichts iſt vollkommener als das Gemälde von der ſiegreichen Mücke. Ein ausführliches Gemälde, welches hier an ſeinem ſchönſten Orte ſteht. Man will den Held kennen lernen, der ſo große Dinge ausrichten kann, und man erfährt, daß er einen prächtigen Federbuſch, einen ſchuppichten Bruſtharniſch und Schwerdter in der Scheide führt. Alles dieſes iſt wahr und in der Naturwiſſenſchaft gegründet: ein neuer Vortheil für den Leſer! La-Fontaine hat eben dieſe Fabel erzählt, ſo wie auch die folgende.

Der Hahn und der Fuchs.

Ein alter Haushahn hielt auf einer Scheune Wache;
Da kömmt ein Fuchs mit ſchnellem Schritt
Und ruft: o krähe, Freund! nun ich dich fröhlich mache;
Ich bringe gute Zeitung mit:
Der Thiere Krieg hört auf, man iſt der Zwietracht müde,
In unſerm Reich iſt Ruh und Friede.
Ich ſelber trag' ihn dir von allen Füchſen an.
O Freund, komm bald herab, daß ich dich herzen kann.

Wie

Wie guckſt du ſo herum? — Greif, Halt und Bellart
kommen,
Die Hunde, die du kennſt, verſetzt der alte Hahn.
Und, als der Fuchs entläuft, was, fragt er, ficht dich an?
Nichts, Bruder, ſpricht der Fuchs; der Streit iſt abgethan:
Allein ich zweifle noch, ob die es ſchon vernommen.

Ein alter Haushahn hielt auf einer Scheune Wache. In dieſem Verſe iſt jedes Wort merkwürdig. Er war alt, kein Wunder, daß er klug geweſen iſt. Er hielt Wache, iſt beſſer, als wenn es hieße: er ſtand auf einer Scheune; ſein Charakter ſoll Wachſamkeit und Vorſicht ſeyn. Auf einer Scheune: dieſes iſt ein bequemer Poſten für einen Wächter und für einen Haushahn, der von der Scheune lebt.

Krähe, Freund! ich bringe gute Zeitung mit. Dieſe Antwort iſt lebhaft: der Fuchs ſpielt ſeine Rolle natürlich. Voll von ſeiner Neuigkeit, fängt er vom Ende an, ehe er den Anfang ſagt: Krähe! und man weiß noch nicht warum.

Ich ſelber trag' ihn dir von allen Füchſen an. Der Fuchs kömmt nicht im Vorbeygehen zu ihm, er kömmt als Abgeſandter. Ein nöthiger Umſtand! der Hahn müßte billig her-

unter ſteigen. — Greif, Halt, und Bellart kommen, die Hunde, die du kennſt. Der Hahn will das Anſehen haben, als ob er ſie für gute Bekannten von dem Fuchſe hielte; dieſer kennt ſie auch, aber auf einer ſchlimmen Seite.

Und, als der Fuchs entläuft, was, fragt er, ficht dich an?
Nichts, Bruder, ſpricht der Fuchs; der Streit iſt abgethan:
Allein, ich zweifle noch, ob die es ſchon vernommen.

Der Fuchs antwortet auf der Flucht, ohne ſich umzuſehn: eine luſtige Stellung! Er ſagt: Bruder; das Wort Freund iſt ſchon da geweſen. Die ganze Fabel iſt kurz, läßt den Leſer etwas hinzudenken, eilt zum Ende.

Gellert.

Der Vater und ſein Sohn.

Ein guter dummer Bauerknabe,
Den Junker Hans einſt mit auf Reiſen nahm,
Und der, trotz ſeinem Herrn, mit einer guten Gabe
Recht dreiſt zu lügen, wiederkam,
Gieng, kurz nach der vollbrachten Reiſe,
Mit ſeinem Vater über Land.
Fritz, der im Gehn recht Zeit zum Lügen fand,
Log auf die unverſchämtſte Weiſe.
Zu ſeinem Unglück kam ein großer Hund gerannt:

Ja, Vater, rief der unverſchämte Knabe,
Ihr mögt mirs glauben oder nicht,
So ſag' ichs euch und jedem ins Geſicht,
Daß ich einſt einen Hund bey — Haag geſehen habe,
Hart an dem Weg, wo man nach Frankreich fährt,
Der — ja, ich bin nicht ehrenwerth,
Wenn er nicht größer war, als euer größtes Pferd.

Das, ſprach der Vater, nimmt mich Wunder;
Wiewohl ein jeder Ort läßt Wunderdinge ſehn.
Wir, zum Exempel, gehn itzunder,
Und werden keine Stunde gehn,
So wirſt du eine Brücke ſehn,
(Wir müſſen ſelbſt darüber gehn,)
Die hat dir manchen ſchon betrogen:
(Denn überhaupt ſolls dort nicht gar zu richtig ſeyn;)
Auf dieſer Brücke liegt ein Stein,
An den ſtößt man, wenn man denſelben Tag gelogen,
Und fällt, und bricht ſogleich das Bein.

Der Bub' erſchrack, ſo bald er dieß vernommen:
Ach! ſprach er, lauft doch nicht ſo ſehr.
Doch wieder auf den Hund zu kommen,
Wie groß ſagt' ich, daß er geweſen wär?
Wie euer großes Pferd? Dazu will viel gehören.
Der Hund, itzt fällt mirs ein, war erſt ein halbes Jahr;
Allein das wollt' ich wohl beſchwören,
Daß er ſo groß, als mancher Ochſe, war.

Sie

Sie giengen noch ein gutes Stücke;
Doch Fritzchen ſchlug das Herz. Wie konnt' es anders ſeyn?
Denn niemand bricht doch gern ein Bein.
Er ſah nunmehr die richteriſche Brücke,
Und fühlte ſchon den Beinbruch halb.
Hört, Vater! fieng er an, der Hund, von dem ich redte,
War groß, und wenn ich ihn auch was vergrößert hätte,
So war er doch viel größer, als ein Kalb.

Die Brücke kömmt. Fritz, Fritz, wie wird dirs gehen!
Der Vater geht voran; doch Fritz hält ihn geſchwind:
Ach! Vater, ſpricht er, ſeyd kein Kind,
Und glaubt, daß ich dergleichen Hund geſehen;
Denn, kurz und gut, eh wir darüber gehen,
Der Hund war nur ſo groß, wie alle Hunde ſind.

Die einfältigſte Naivität, eine bäuriſche Erziehung, eine Unwiſſenheit, die keine Reiſe hat heben können, leuchten aus allen Reden dieſes armen Tropfes hervor, der gern lügen will, um klug und vielwiſſend zu ſcheinen. Alle Züge dieſes Gemäldes ſind ſo wohl getroffen, daß ſie ein jeder Leſer mit Vergnügen entdecken wird.

Die Nachtigall und der Kuckuck.

Die Nachtigall ſang einſt ihr göttliches Gedicht,
Zu ſehn, ob es die Menſchen fühlten.
Die Knaben, die im Thale ſpielten,
Die ſpielten fort, und hörten nicht.

Indem ließ ſich der Kuckuck luſtig hören,
Und der erhielt ein freudig — Ach!
Die Knaben lachten laut, und machten ihm zu Ehren
Das ſchöne Kuck Kuck zehnmal nach.
Hörſt du? ſprach er zu Philomelen,
Den Herren fall ich recht ins Ohr.
Ich denk', es wird mir nicht viel fehlen,
Sie ziehn mein Lied dem deinen vor.

Drauf kam Damöt und ſeine Schöne,
Der Kuckuck ſchrie ſein Lied: ſie giengen ſtolz vorbey.
Nun ſang die Meiſterinn der zauberiſchen Töne
In einer ſanften Melodey:
Sie fühlen die Gewalt der Lieder,
Damöt ſteht ſtill und Phyllis ſetzt ſich nieder
Und hört ihr ehrerbietig zu;
Ihr zärtlich Blut fängt an zu wallen,
Ihr Auge läßt vergnügte Zähren fallen.
Da, rief die Nachtigall, da, Schwätzer, lerne du,
Was man erhält, wenn man den Klugen ſingt.
Der Ausbruch Einer ſtummen Zähre
Bringt Nachtigallen weit mehr Ehre,
Als dir der laute Beyfall bringt.

Von der Nachtigall heißt es kühn: ſie ſang ihr göttliches Gedicht; und vom Kuckuck: er läßt ſich luſtig hören. Ein ſchöner Kontraſt in den Ausdrücken! Auch war die bloße Luſtigkeit nicht ſo viel werth, als ein Gedicht, das ans Herz gehen ſollte.

Hörſt du? ſprach er zu Philomelen,
Den Herren fall ich recht ins Ohr.

Die Rede iſt naiv. Er hält die Kinder, die ihm eine Ehre anthun, für Herren. Die Nachtigall, ihres Vorzuges gewiß, antwortet nicht: eine neue Schönheit! Und ſiehe, ein Schäfer kömmt mit ſeiner Schäferinn: hier will der Kuckuck abermals wetteifern, und ſingt ſo laut, als möglich: Er ſchreyt ſein Lied. Umſonſt:

Nun ſang die Meiſterinn der zauberiſchen Töne.

So bald die Rede von der Nachtigall iſt, erhebt ſich der Styl. Der Schluß iſt rührend: Phyllis wird durch die ſchwermüthigen Melodeyen des muſikaliſchen Vogels entzückt, und läßt Zähren der Freude und der Liebe fallen, und die Nachtigall bekömmt ein Recht, dem Kuckuck die ſchöne Moral zu ſagen, die der Endzweck der Fabel und eine Nachricht an die Dichter iſt.

Lichtwer.

Die ſeltſamen Menſchen.

Ein Mann, der in der Welt ſich trefflich umgeſehn,
Kam endlich heim von ſeiner Reiſe.
Die Freunde liefen ſchaarenweiſe,
Und grüßten ihren Freund; ſo pflegt es zu geſchehn.

Da hieß es allemal: Uns freut von ganzer Seele,
Dich hier zu ſehn, und nun erzähle!
Was ward da nicht erzählt! == Hört, ſprach er einſt, ihr wißt,
Wie weit von unſrer Stadt zu den Huronen iſt:
Eilfhundert Meilen hinter ihnen
Sind Menſchen, die mir ſeltſam ſchienen.
Sie ſitzen oft am Tiſch bis in die ſpäte Nacht;
Der Tiſch wird nicht gedeckt, der Mund nicht naß gemacht;
Es könnten um ſie her die Donnerkeile blitzen,
Zwey Heer' im Kampfe ſtehn, ſollt' auch der Himmel ſchon
Mit Krachen ſeinen Einfall drohn:
Sie blieben ungeſtöret ſitzen;
Denn ſie ſind taub und ſtumm. Doch läßt ſich dann und wann
Ein halbgebrochner Laut aus ihrem Munde hören,
Der nicht zuſammenhängt und wenig ſagen kann,
Ob ſie die Augen ſchon darüber arg verkehren.
Man ſah mich oft erſtaunt zu ihrer Seite ſtehen;
Denn wann dergleichen Ding geſchieht,
So pflegt man häufig hinzugehen,
Daß man die Leute ſitzen ſieht.
Glaubt, Brüder, daß mir nie die gräßlichen Geberden
Aus dem Gemüthe kommen werden,
Die ich an ihnen ſah: Verzweiflung, Raſerey,
Boshafte Freud', und Angſt dabey,

Die

Die wechſelten in den Geſichtern;
Sie ſchienen mir, das ſchwör' ich euch,
An Wut den Furien, an Ernſt den Höllenrichtern,
An Angſt den Miſſethätern gleich.
Allein was iſt ihr Zweck? ſo fragten hier die Freunde:
Vielleicht beſorgen ſie die Wohlfahrt der Gemeinde? ⸗ ⸗ ⸗
Ach Nein! ⸗ ⸗ ⸗ So ſuchen ſie der Weiſen Stein? ⸗ ⸗ ⸗
Ihr irrt. ⸗ ⸗ ⸗
So wollen ſie vielleicht des Zirkels Viereck finden? ⸗ ⸗ ⸗
Nein! ⸗ ⸗ ⸗ So bereun ſie alte Sünden? ⸗ ⸗ ⸗
Das iſt es alles nicht! ⸗ ⸗ ⸗ So ſind ſie gar verwirrt.
Wenn ſie nicht hören, reden, fühlen,
Noch ſehn, was thun ſie denn? ⸗ ⸗ ⸗ Sie ſpielen.

Die Moral iſt in die ganze Fabel verwebt; jeder Zug iſt eine Lehre an die Spieler. Ein Reiſender ſoll erzählen: er thut es, und erzählt, mit verdeckten Worten, die Geſchichte ſeiner eigenen Zuhörer. Eilfhundert Meilen hinter den Huronen ſind Menſchen von ſeltſamer Art:

Es könnten um ſie her die Donnerkeile blitzen,
Zwey Heer' im Kampfe ſtehn, ſollt auch der Himmel ſchon
Mit Krachen ſeinen Einfall drohn:
Sie blieben ungeſtöret ſitzen.

Dieſe Steigerung der Ideen macht unſere Erwartung immer größer, die Geſchichte immer wunderbarer.

Sie ſchienen mir, das ſchwör' ich euch,
An Wut den Furien, an Ernſt den Höllenrichtern,
An Angſt den Miſſethätern gleich.

Hier glauben die Freunde durchzuſehen: ſie rathen auf Richter der Gemeinde, auf büßende Sünder; die Fabel eilt zur Auflöſung, dieſe geſchieht mit dem letzten Worte der letzten Zeile. Man kann für die Seuche des Spiels nicht beſſer warnen, als durch dieſe ſchöne Erfindung.

Die Rehe.

Mein Kind, du wageſt dich ſo kühnlich in den Wald,
Als ob kein Tieger um uns wohne;
Erſieht er dich, ſo biſt du kalt:
So ſagt' ein Reh zu ſeinem Sohne.
Wohl! ſprach der Rehbock, ſaget mir,
Was iſt der Tieger für ein Thier,
So flieh ich ihn, als wie das Feuer. = = =
O Sohn! das iſt ein Ungeheuer,
Ein Scheuſal von Geſtalt! Sein blitzend Angeſicht
Verräth den Mörder ſchon. Sein Rachen raucht von Blute.
Der Bär iſt ſo erſchrecklich nicht,
Und bey dem Löwen iſt mir nicht ſo ſchlimm zu Muthe. = = =
Gut! unterbrach der Sohn, nun kenn' ich dieſen Herrn.
Er gieng hinweg. Sein Unglücksſtern
Trieb ihn zum Tieger hin, der in dem Graſe ruhte.
Der Rehbock ſtutzte zwar, doch er erholte ſich

Und ſprach: das iſt er nicht! der Tieger raucht von
Blute
Und ſieht abſcheulich fürchterlich;
Hingegen dieſes Thier iſt ſchön, und glatt, und
freundlich;
Sein Blick zwar feurig, doch nicht feindlich.
O! ſolchen Tiegern geh ich nach!
Hub er mit Kühnheit an zu ſchreyen:
Doch mocht' es ihn zu ſpät gereuen,
Als ihm das Tiegerthier drauf das Genicke brach.

Man thut gar wohl, daß man der Jugend
Der Laſter Scheuslichkeit entdeckt:
Jedoch man zeig' ihr auch den falſchen Schein der
Tugend,
Das ſchön' und ſüße Gift, das in den Laſtern ſteckt;
Sonſt macht der falſche Glanz von dieſen,
Daß ſie die Laſter oft für Tugenden erkieſen.

Die Moral dieſer Fabel iſt wichtig, die Allegorie deutlich und durchſcheinend.

Mein Kind, du wageſt dich ſo kühnlich in den Wald — ſo ſprach ein Reh. Anſtatt zu ſagen: Ein Reh ſprach zu ſeinem Sohne, kehrt der Poet die Rede um, und macht die Erzählung dadurch lebhafter; wir werden mitten in die Geſchichte hineingeführt.

Der Rehbock ſtutzte zwar: dieſer Zug iſt ſehr natürlich. Er wäre vielleicht geflohen,

aber itzt hält er ſich an die gegebene Definition und ſpricht: Das iſt er nicht! Alle Reden dieſes jungen Rehes ſind naiv. Die Wörter Erſieht er dich, anſtatt erblickt er dich; kühnlich, anſtatt kühn; er hub an, anſtatt er fieng an, geben der Fabel eine Miene von Alterthum, die ihr wohl anſteht.

Ueberhaupt ſcheinen dieſem Fabuliſten dergleichen Ausdrücke ganz natürlich zu ſeyn:

Der Mann Pauſanias ſagt ſolches ungeſcheut;

anſtatt: Pauſanias ſagt es.

Rom erfuhr das Ding genug;

anſtatt: Rom erfuhr es genug.

Dahin gehören auch die Namen der Thiere: Murner, Muru, Iſegrimm, Reineke, aus unſern Alten genommen, ſo wie La-Fontaine aus den ſeinigen die Namen Raminagrobis, Grippeminaud, Aliboron entlehnte. Wenn der franzöſiſche Dichter Maitre, Compere, Dame, Sire, Jeannot Lapin ſagt, ſo ſagt der deutſche: Jungfer Eule, Fürſt Leopard, König Löw, die Herren Ackergäule, Hans Affe, Meiſter Bär.

Die ſprüchwörtlichen Redensarten gehören auch hieher: Du biſt wohl eines Junkers

Sohn — Du magſt Frank oder Schwabe ſeyn — Dein Vater, tröſt' ihn Jupiter!

Will man La-Fontainiſche Naivitäten und ſonderbare Einfälle haben:

Man ſagt, daß einſt ein Quell entſprang:
Wo, will ich ſagen, wenn ichs finde;
Genug, wer aus dem Brunnen trank,
Der wurde wiederum zum Kinde. — —

* * *

Die Störche ſchlafen angezogen. — —

* * *

Der Vogel Platea, nach andern, Pelikan,
Nach andern, Löffelgans. Das Thier hat viele Namen.

Dieſer Einfall ſcheint nachläßig hingeworfen zu ſeyn, er wird aber zuletzt zu einer beſondern Schönheit.

Dergleichen Vogel wohnt noch itzt in mancher Stadt,
Der ebenfalls, wie der, verſchiedne Namen hat,
Und die Gerechtigkeit, zu ſeinem Vortheil, ehret.
Man klagt darüber hier und da;
Wer zweifelt, frage nur die Leute:
Er ſtraft die Dieberey und nährt ſich von der Beute,
Als wie der Vogel Platea.

Luſtige

Luſtige Stellungen und Gemälde kommen häu-
fig vor.

Er ſaß und putzte ſich das Kinn.
Da ſchlich ein Wieſel bey ihm hin.

* * *

Der Bär gieng langſam, traurig, krumm,
Als wie ein Schuldner, und fieng Grillen;
Der Affe ſah ſich munter um.
Der Hunger macht ihm leichte Glieder;
Ein Luftſprung koſtet ihm nicht viel.
Itzt ſieht er auf, itzt vor ſich nieder.
Ein Affe lebt und ſtirbt im Spiel.

* * *

Recht langſam, Schritt vor Schritt, mit viel Be-
hutſamkeit,
Kroch eine wohlbeladne Schnecke
Zu einer nah gelegnen Hecke.
Der Weg, ſo kurz er war, war für die Schnecke
weit.
Ein Zeiger an der Uhr kann nicht ſo ſachte gehen.
Itzt zieht ſie Hörner ein, itzt ſtreckt ſie Hörner aus,
Itzt bleibt ſie eine Weile ſtehen:
So drückte ſie das Schneckenhaus.

Man ſehe, wie langſam der Vers geht, wor-
inn von der Schnecke geredet wird: die Ideen
verweilen ſich, man kömmt nicht aus der Stelle.
Auch bemerke man die Symmetrie, die bey dem
Ein-

Einziehen und Ausſtrecken der Hörner angebracht iſt.

Mit einem Worte: man findet in dieſen zwey Büchern auserleſener Fabeln und Erzählungen vortreffliche und mannichfaltige Erfindungen; eine Moral, die nicht ermüdet; eine ungezwungene Verſifikation; viel Phädriſche Zierlichkeit und Kürze; und eine naive und luſtige Sprache, die der Fontainiſchen am nächſten kömmt.

Es haben ſich noch mehr Poeten unter uns durch Fabeln bekannt gemacht: es iſt aber unſer Endzweck nicht, eine Menge Verfaſſer zu beurtheilen, ſondern nur Exempel anzuführen, wodurch die Jugend in den Stand geſetzt wird, von dieſer Dichtungsart ſelbſt ein Urtheil zu fällen.

Zweyter Artikel.

Vom Schäfergedichte.

Man hat von der erzählenden Poeſie eine Gattung geſehen, die die niedrigſte und die kleineſte unter allen zu ſeyn ſcheint. Hier ſteigt ſie einige Stufen höher. Das Lamm und die Ziege treten nicht mehr auf die Bühne, die Ziegenhirten und die Schäfer nehmen itzt das Theater ſelber ein, und unterreden ſich von allem, was in ihrer Sphäre liegt, von allem, was intereſſant für ſie iſt. In der Fabel ſah man Menſchen unter der Maske der Thiere. Hier iſt die Maske abgenommen, hier iſt keine ſymboliſche oder allegoriſche Vorſtellung mehr. Die Wahrheit erſcheint hier ſonder Umſchweif und ohne Decke. Und findet ſich bisweilen die Allegorie wieder ein, ſo iſt dieſes mehr ein Kunſtſtück des Meiſters, als eine Pflicht ſeiner Kunſt.

I.

Beſchreibung des Schäfergedichts.

Das Schäfergedicht iſt eine Nachahmung des Landlebens, mit allen Reizungen vorgeſtellt, die ihm möglich ſind.

Wenn dieſe Beſchreibung richtig iſt, ſo macht ſie dem Streite auf einmal ein Ende, der ſich zwiſchen den Anhängern der alten und der neuern Schäfergedichte erhoben hat. Es wird alſo nicht genug ſeyn, daß man eine Materie, die an ſich ſelbſt nichts ſchäfermäßiges hat, bloß mit einigen Blumenkränzen behänge: man wird das Schäferleben ſelber zeigen müſſen, aber geſchmückt mit allen Annehmlichkeiten, deren es fähig iſt.

Man nennt die Schäfergedichte auch Eklogen. Ἐκλογη, im Griechiſchen, bedeutet eine Sammlung auserleſener Stücke, von welcher Gattung ſie auch ſind. Man hat es für gut gefunden, dieſen Namen den kleinen Gedichten über das Landleben zu geben, wovon man eine Sammlung gemacht hatte. Auf ſolche Weiſe ſagte man Virgils Eklogen, das heißt, eine Sammlung ſeiner kleinen Schriften vom Schäferleben.

Bisweilen nannte man ſie auch Idyllen. Idylle, im Griechiſchen Ειδυλλιον, bedeutet ein kleines Bild, ein Gemälde von der gefälligen und angenehmen Art.

Wenn einiger Unterſchied unter der Idylle und unter der Ekloge iſt, ſo iſt er ſehr geringe. Die Poeten verwechſeln ſie oft mit einander. Indeſſen ſcheint der Gebrauch es zu verlangen, daß mehr Leben und Handlung in einer Ekloge ſey; da man hingegen bey der Idylle ſich an Bildern, an Erzählungen, oder an bloßen Empfindungen begnügt.

Nach der Beſchreibung, die wir gegeben haben, iſt der Gegenſtand oder der Stoff der Ekloge die Ruhe des Landlebens und was damit verknüpft iſt. Dieſe Ruhe führt einen gewiſſen Ueberfluß, eine vollkommene Freyheit, eine angenehme und aufgeweckte Gemüthsart bey ſich. Sie verträgt ſich mit gemäßigten Leidenſchaften, welche fähig ſind, Klagen, Geſänge, poetiſche Kämpfe, intereſſante Erzählungen hervorzubringen.

Das Schäferleben iſt, eigentlich zu reden, ein Gemälde vom goldenen Weltalter, nach der Faſſung der Menſchen eingerichtet und von allem dem hyperboliſchen Wunderbaren befreyt, womit die Poeten die Beſchreibung deſſelben beladen

laden hatten. Es iſt das Reich der Freyheit, unſchuldiger Ergetzlichkeiten, des Friedens, und ſolcher Güter, wozu der Menſch ſich geboren zu ſeyn fühlt, ſo bald ihm ſeine Leidenſchaften einige Augenblicke Ruhe laſſen, ſich ſelbſt zu erkennen.

Nur der iſt ein Liebling des Himmels, der, fern vom Getümmel der Thoren,
Am Bache ſchlummert, erwachet und ſingt. Ihm malet die Sonne
Den Oſt mit Purpur, ihm haucht die Wieſe, die Nachtigall ſingt ihm.
Ihm folget die Reue nicht nach, nicht durch die wallenden Saaten,
Nicht unter die Heerden im Thal, nicht an ſein Traubengeländer.
Mit Arbeit würzt er die Koſt, ſein Blut iſt leicht, wie der Aether,
Sein Schlaf verfliegt mit der Dämmrung, ein Morgenlüftchen verweht ihn.

Nicht alles, was auf dem Lande vorgeht, verdient alſo in die Ekloge zu kommen. Man muß nur das wählen, was gefällt oder intereſſant iſt; folglich ſind alle Grobheiten, harte Lebensarten, allzu kleine Umſtände, die nur müßige und ſtumme Bilder abgeben, mit einem Worte, alles das ausgeſchloſſen, was nichts

reizendes, nichts gefälliges an ſich hat. Noch viel weniger können grauſame und tragiſche Begebenheiten hineinkommen. Ein Schäfer, der ſich vor der Thüre ſeiner Schäferinn erhenkt, iſt kein arkadiſches Schauſpiel, weil man in dem Schäferleben ſolche ſtarke Leidenſchaften nicht kennen muß, die zu einer ſolchen Ausſchweifung Anlaß geben könnten.

Muß das Schäfergedicht nothwendig eine Handlung haben? Es giebt ſo viel Arten der Schäfergedichte, daß man auf dieſe Frage nicht geradezu antworten kann. Wenn das Schäfergedicht epiſch oder dramatiſch iſt, das heißt, wenn es in eine Erzählung oder auf die Bühne gebracht wird, ſo verlangt es nothwendig eine Handlung. Wenn es aber von der lyriſchen Art iſt, oder nur eine Empfindung ſchildert, wie die zweyte Ekloge Virgils und die erſte des Segrais, ſo ſcheint es keine Handlung nöthig zu haben; eine bloße Leidenſchaft iſt hinreichend, nehmlich eine ſchäfermäßige, die in Klagen, in gelinde Vorwürfe ausbricht, wenn die Leidenſchaft traurig iſt; und in gegenſeitige Ausdrücke, wenn ſie in Freude beſteht, in Hoffnung, in Zärtlichkeit.

II.

Form des Schäfergedichts und Charakter der Schäfer.

Das Schäfergedicht kann dreyerley Formen annehmen. In der erſten erzählt der Poet die Begebenheit ſelbſt: dieß iſt die epiſche Form. In der zweyten verſteckt ſich der Poet, und läßt bloß ſeine Schäfer ſehn, die ſich die Begebenheit erzählen müſſen: alsdann iſt die Ekloge dramatiſch. In der dritten redet der Poet und läßt auch ſeine Perſonen reden: dieſes macht eine vermiſchte Gattung aus. Wir reden nicht von der allegoriſchen Ekloge, wo man Perſonen, die keine Schäfer ſind, in Schäfer verkleidet. Dieſes iſt mehr ein feiner Einfall des Künſtlers, als ein Gegenſtand ſeiner Kunſt: wie wir bereits erinnert haben. Die Schäfer ſind eine Geſellſchaft von Menſchen, die man in ihren wichtigſten Angelegenheiten vorſtellt und folglich auch in ihren Leidenſchaften; in Leidenſchaften, die freylich weit ſanfter und unſchuldiger ſind, als die unſrigen, die aber unter den Händen eines Poeten eine gleichmäßige Form annehmen können. Die Schäfer können alſo epiſche Gedichte haben, wie der Athis des Segrais, Komödien, Tragödien, Opern, Elegien, Eklogen und

Idyllen, Epigrammen, Grabſchriften, Allego-
rien, Leichengeſänge u. d. gl. und haben ſie auch
wirklich.

Vielleicht hat man wohl gethan, daß man die größern Schäferſtücke nicht gehäuft hat; denn es iſt allzuſchwer in Gedichten von tauſend Verſen beſtändig naiv und anziehend genug zu bleiben. Weil das Schäfergedicht nur ſanfte Leidenſchaften zuläßt, ſo wird es bald matt und einförmig; oder wenn es ſich vor dieſem Feh-ler in Acht nimmt, ſo geſchieht es, indem es aus ſeiner Gattung heraus geht, ich möchte ſa-gen, aus ſeiner Welt, um in die unſrige über-zugehn, und dort heftige Leidenſchaften anzu-nehmen, denen ihr außerordentlicher Grad das Verdienſt der Neuheit giebt. Mich dünkt, man handelt weit klüger, wenn man den Theokrit und Virgil nachahmt, als wenn man ſich in Unternehmungen von großem Umfange einläßt, wo die handelnden Perſonen ſo wohl, als die Leſer, aus Mangel der Nahrung und des Stof-fes, matt und müde werden müſſen.

Von dem Charakter der Schäfer kann man aus der Gegend urtheilen, in welche man ſie verſetzt. Die Wieſen ſind dort allezeit grün; die Schatten immer kühl; die Luft beſtändig rein. Eben ſo müſſen auch die Perſonen und

die

die Handlungen in einem Schäfergedichte eine liebliche und lachende Geſtalt annehmen. Gleichwie aber ihr Himmel zuweilen mit Wolken bedeckt wird, geſchähe dieſes auch nur, um die Scene zu verändern, und durch kleine Thauregen den Glanz der Wälder und der Wieſen wieder herzuſtellen: eben ſo kann man auch in ihre Charakter gewiſſe traurige Leidenſchaften miſchen, geſchähe ſolches auch nur, um den Geſchmack an der Glückſeligkeit wieder zu ſchärfen, und die ruhigen und friedſamen Ideen einigermaßen zu würzen.

Die Schäfer müſſen naiv und von zarten Empfindungen ſeyn: das heißt, in ihren Unternehmungen und Reden muß nichts unangenehmes, nichs weither geſuchtes, nichs ſpitzfindiges ſeyn; doch müſſen ſie einen geſunden Verſtand, einen offenen Kopf, ja ſo gar Witz zeigen, wofern er nur natürlich genug iſt.

Ihre Charakter müſſen gegen einander abſtechen, wenigſtens an einigen Orten; denn wenn es überall geſchähe, würde zuviel Kunſt hervorleuchten.

Sie müſſen alle moraliſch gut ſeyn. Man weiß, daß die poetiſche Güte in der Aehnlichkeit des Bildes mit ſeinem Urbilde beſteht: ſo iſt Nero in einer Tragödie poetiſch gut, wann

er in ſeiner ganzen Grauſamkeit abgeſchildert wird.

Die moraliſche Güte iſt die Uebereinſtimmung unſerer Aufführung mit der wahren, oder der angenommenen Regel und Richtſchnur guter Sitten. Die Schäfer müſſen dieſe zweyte Art der Güte eben ſo wohl beſitzen, als die erſte. Ein Böſewicht, ein Erzbetrieger, ein Mörder gehören nicht in die Ekloge. Ein beleidigter Schäfer mag ſeine Augen beſtrafen, oder es mit den Felſen ausmachen; oder, wie Alcidor beym Racan, ſich in den Fluß ſtürzen, ohne ſich jedoch zu erſäufen.

Obgleich die Charakter der Schäfer ohngefähr eine gleiche Grundlage haben müſſen, ſo ſind ſie doch einer großen Verſchiedenheit fähig. Aus dem bloßen Geſchmacke an Ruhe und unſchuldigen Ergetzlichkeiten laſſen ſich allerley Leidenſchaften herleiten. Man gebe ihnen die arkadiſche Farbe, ſo wird Furcht, Traurigkeit, Hoffnung, Freude, Liebe, Freundſchaft, Haß, Eiferſucht, Großmuth, Mitleiden, alles dieſes wird ganz verſchiedene Gemälde hervorbringen, denen das Alter, das Geſchlecht, die Scene, der Ausgang der Begebenheit noch mehr Abänderung geben kann.

III.

Schreibart der Schäfergedichte.

Nach allem dem, was wir von dem Weſen eines Schäfergedichts und von dem Charakter der Schäfer geſagt haben, kann man ſich leicht einen Begriff von ihrer Schreibart machen.

Sie muß einfältig ſeyn, das heißt, man muß die gewöhnlichſten Ausdrücke dazu gebrauchen, ohne Pracht, ohne Aufwand, ohne ſcheinbare Luſt zu gefallen.

Sie muß lieblich ſeyn. Dieſe Lieblichkeit empfindet man beſſer, als man ſie beſchreiben kann. Es iſt ein gewiſſes weiches Weſen, das aus Feinheit und Einfalt zuſammengeſetzt iſt, entweder in den Gedanken, oder in den Wendungen, oder in den Worten.

Sie fliehet fort! es iſt um mich geſchehen.
Ein weiter Raum trennt Lalagen von mir.
Dort floh' ſie hin: komm, Luft, mich anzuwehen,
Du kömmſt vielleicht von ihr.

Sie fliehet fort! ſagt Lalagen, ihr Flüſſe,
Daß ohne ſie der Wieſe Schmuck verdirbt;
Ihr eilt ihr nach, ſagt, daß der Wald ſie miſſe,
Und daß ihr Schäfer ſtirbt.

Sie muß naiv ſeyn: man hat die Naivität ſchon bey Gelegenheit der Fabel beſchrieben.

Seh ich den Schäfer, den braunen Schäfer,
Dann ſag ich: Schäfer, ich will nicht lieben!
Ach ſagt mir, Mädchen, die ihr ſchon liebet,
Ich hab', ich habe ja nichts zu fürchten,
Wenn ich gleich ſeufze, ſo oft ich ſage,
Du brauner Schäfer, ich will nicht lieben?

Ihre Beſchreibungen ſind anmuthig:

Gekrümmte Bäche, klare Quellen,
Strom, der durch ſcharfe Felſen bricht,
Bezähmt das Rauſchen eurer Wellen;
Ich denk' an Laura, ſtört mich nicht!

Ihr ſchlanken Erlen müſſet ſchweigen,
Das hat euch die Natur gelehrt;
Doch müßt ihr eure Wipfel neigen,
So oft ihr Laurens Namen hört.

Die Schäfer haben Redensarten von einer gewiſſen Wendung, die ihnen beſonders eigen ſind; ſie gebrauchen Gleichniſſe, zumal wenn ihnen die eigentlichen Ausdrücke fehlen; wie der Cyklope beym Theokrit: „Du biſt weißer, als „Milch; zarter biſt du, als ein Lamm; leich- „ter, als ein hüpfendes Reh; aber auch herber, „als eine unreife Traube."

Sie bringen Symmetrien in ihre Reden: wie eben derſelbe Cyklope: „Du pflegſt hieher zu „kommen, wenn mich der ſüße Schlaf befällt, „allein du fliehest wieder, wenn mich der ſüße „Schlaf verläßt.“

Sie bringen häufige Wiederholungen hinein. „Ach! da lag er ſchlummernd im Buſch; wie „ſchön lag er da! wie ſpielten die Winde mit „ſeinen Locken! und der Sonnenſchein ſtreute „ſchwebende Schatten der Blätter auf ihn hin. „O! ich ſeh ihn noch: ſie hüpften auf ſeinem „ſchönen Geſicht umher, die Schatten der Blät„ter.“ Gesner.

Bey andern Dichtungsarten wird die Wiederholung mehrentheils gebraucht, den Styl feuriger zu machen; hier aber ſcheint es aus Nachläßigkeit und Trägheit zu geſchehen; man will ſich nicht die Mühe geben, länger zu ſuchen.

Sie gebrauchen gern natürliche Zeichen, an ſtatt der eingeführten Worte. Iſt es Mittag, ſo ſagen ſie: Die Heerde liegt im Schatten der Gebüſche. Iſt es Abend: Die Schatten der Berge verlängern ſich. Eben ſo verhält es ſich mit den abgezogenen Begriffen, die ſie allemal durch ſinnliche Bilder ausdrücken.

Sie haben umſtändliche Beſchreibungen, bisweilen von einer Trinkſchale, von einem Körbchen; kleine Umſtände, woran das Herz Antheil nimmt:

Als ich mit meinem Schäfchen
Mich noch zu meſſen pflegte,
Und älter war, doch kleiner,
Als mein geliebtes Schäfchen.

Oder wie das kurz vorher angeführte Gemälde des ſchlafenden Hirten beym Gesner; oder wie dieſes bey eben demſelben: „Bald hätt' ich meine Liebe beſiegt, nur ſelten kam ſie in mein „Herze zurück. Aber ach! ich werde ſie nicht „wieder beſiegen, ſeit ich die Amaryllis beym „blühenden Schlehenbuſch ſah und ihren Ge„ſang hörte! Muthwillige Zephire ſchwärmten „im Buſch und riſſen die weißen Blüthen weg, „und ſtreuten ſie auf das Mädchen hin, und „ahmeten den beſiegten Winter mit ſeinen Flo„cken nach.“

Bisweilen ſoll hiedurch nichts, als die äuſſerſte Muße der Schäfer abgeſchildert werden: und nur aus dieſem Geſichtspunkte läßt ſich die Beſchreibung rechtfertigen, die Theokritus von einem Becher macht, worein verſchiedene Figuren geſchnitzt waren.

Ueber-

Ueberhaupt muß man in dieſer Schreibart alles vermeiden, was nach Fleiß und Studiren ſchmeckt, alles, was eine lange und mühſame Reiſe vorausſetzt; mit einem Worte, alles, was den Begriff von Mühe und Arbeit erweckt. Allein, da niemand anders, als ein witziger Kopf, die poetiſchen Schäfer begeiſtert: ſo muß es einem ſolchen ſehr ſchwer fallen, ſich allemal ſo zu verleugnen, daß man ihn ganz und gar nicht merkt.

Es iſt indeſſen die Meynung nicht, als ob ſich die Ekloge nicht zuweilen erheben könnte. Theokrit, Virgil, Segrais haben ſehr erhabene Sachen behandelt. Man kann es machen wie ſie, und ihr Exempel dient zur Antwort auf die ſtärkſten Einwürfe. Allerdings kann man verſchiedene Stufen der Erkenntniß und des Witzes bey den Schäfern annehmen, und hieraus entſteht alsdann ein verſchiedener Ton: giebt man ihnen aber eine ſo reiche und kühne Einbildungskraft, wie diejenigen beſitzen, die in Städten gelebt haben, ſo mag man ſie nennen, wie man will; wir an unſerm Theile können ſie für keine Schäfer halten.

Wir haben geſagt: eine kühne Einbildungskraft. Die Schäfer können von großen Dingen reden, aber es muß doch mit einer gewiſſen

Furcht-

Furchtſamkeit geſchehen, ſie müſſen mit einem ſolchen Erſtaunen, mit einer ſolchen Verwirrung davon reden, daß ihre Einfalt noch mitten aus der prächtigen Beſchreibung hervorleuchtet. „Ach Melibôus! jene Stadt, die man „Rom nennt, ich Einfältiger, ich hielt ſie ſo „groß wie unſre hier, wohin wir Hirten oft „unſre Milchlämmer tragen. Aber ſie hebt ihr „Haupt ſo hoch über andere Städte, als die „Zypreſſe über die Bachweide.“ Oder will man ohne Zurückhaltung in einem kühnen Tone den Urſprung der Welt beſingen, und zukünftige Dinge verkündigen: ſo laſſe man den Pan, den alten Silen, einen Faun, oder einen andern Gott auftreten.

Die Schäfer haben nicht allein ihre Poeſie, ſie haben auch ihre Tänze, ihre Muſik, ihren Kleiderſchmuck, ihre Feſte, ihre Bauart, wenn es erlaubt iſt, dieſen Namen von Thälern und Büſchen zu gebrauchen. Aber Einfalt, Lieblichkeit und Fröhlichkeit müſſen darinn allemal der Hauptcharakter bleiben. Und wenn es wahr iſt, daß die Kenner zu allen Zeiten von einer einzigen Kunſt auf die übrigen alle haben ſchlieſſen können; oder gar, wie Seneka ſagt, von der Art, eine Tafel zu beſchicken, auf alle übrigen Künſte: ſo müſſen uns ſchon die rothen Aepfel,

die Kaſtanien, die dicke Milch und das Lager von Blättern, womit Tityrus beym Meliböus Ehre einzulegen denkt, einen vollkommenen Begriff von den Tänzen, den Geſängen, den Feſten der Schäfer, und auch von ihrer Dichtkunſt geben.

Boileau will, man ſoll ſie wie einen Strauß von Feldbluhmen anſehn:

Wie eine Schäferinn an Florens Bluhmenfeſte
Sich nicht mit Seide deckt, mit Perlen nicht behängt,
So lang ein Bluhmenthal ihr ſeine Kränze leiht:
So iſt die Ekloge; geziert, doch ohne Stolz.
Sie ſchämt ſich, wann ſie redt, liebreizend im Erröthen;
Sie bleibet der Natur und reinen Einfalt treu,
Und flieht den hohen Geiſt in einem ſtolzen Verſe.
Sie nimmt ein zärtlich Herz mit ſtillem Schmeicheln ein,
Und pocht nicht an das Ohr mit ungeheuren Worten.
Ein ausgelaßner Kopf wirft Flöt' und Pfeife weg.
Und bläſt beym Schäfertanz mit ungeſchicktem Pomp,
Und mit verdorbner Müh in eine Mordtrompete.
Der Waldgott Pan, betäubt, verſtecket ſich im Rohr,
Die Nymphen tauchen ſich erſchrocken unter Waſſer.
Ein andrer gegentheils führt eine niedre Sprache,
Man ſpricht ſo auf dem Dorf, wie ſeine Schäfer ſprechen,
Und ſeine Poeſie kriecht ſtets dem Boden nach.
Man meynet, Ronſard ſey von Todten auferſtanden,
Auf ſeinem Haberrohr ein gothiſch Lied zu brummen,

In welchem er, dem Klang' und zarten Ohr zum Trotz,
Damöten Petermann und Phyllis Käthchen nennt.
Ein Kluger gehet gern der Mittelſtraße nach,
Worinn Theokritus und auch Virgil geblieben.
Poeten, laſſet euch, was dieſes Paar geſungen,
Das Werk der Grazien, nie aus den Händen kommen!
Von ihnen nur allein kann man den Kunſtgriff lernen,
Wie ohne Niedrigkeit ein Dichter niederſteigt,
Das Feſt der Pales ſingt, Pomonen und die Felder;
Der Schäfer Wettſtreit krönt. u. ſ. w. *)

IV.

Urſprung der Schäfergedichte.

Wenn die Ekloge unter den Schäfern entſtanden iſt: ſo muß ſie eine von den älteſten Dichtungsarten ſeyn; denn der Schäferſtand iſt dem Menſchen der allernatürlichſte, und iſt auch der erſte geweſen, worinn er gelebt hat. Man kann ſich leicht vorſtellen, daß die erſten Menſchen, als ruhige Beſitzer einer Erde, die ihnen alles, was zu ihren Bedürfniſſen dienen und ihrem Geſchmacke ſchmeicheln konnte, im Ueberfluſſe darreichte, dem allgemeinen Wohlthäter ihre Dankbarkeit werden bezeugt und in ihrer Entzückung die Flüſſe, die Wieſen, die Berge,

*) Siehe den Maler der Sitten I. Band 5 Blatt.

Berge, die Wälder, alles, was ſie umgab, in ihre Empfindungen mit hinein gezogen haben. Bald darauf, als ſie ihren Dank abgeſtattet hatten, beſangen ſie die Ruhe und ihren eigenen glückſeligen Zuſtand: und eben dieſes iſt die Materie des Schäfergedichts.

Man hat alſo ſchon vor dem Theokritus Hirtenlieder, poetiſche Beſchreibungen, Erzählungen, Wettkämpfe gehabt, die ohne Zweifel zu ihrer Zeit berühmt geweſen ſind. Weil ihnen aber vollkommnere Werke nachfolgeten, ſo vergaß man alles, was vorhergegangen war, und ſetzte die neuen Meiſterſtücke als eine Epoche feſt, über welche man ſich nicht die Mühe geben durfte, weiter hinauf zu ſteigen. So iſt Homer der Vater der Epopöe, Aeſchilus der Tragödie, Aeſopus der Fabel, Pindarus der lyriſchen Poeſie, und Theokritus der Vater der Schäfergedichte geworden. Auch war man ſehr wohl damit zufrieden, dieſe letztern an den Ufern des Anapus entſpringen zu ſehn, mitten in den Thälern Elorens, wo die Weſtwinde ſcherzen, wo die Scene beſtändig grünt, und die Luft durch das benachbarte Meer kühl erhalten wird. Kann die Schäfermuſe, deren Charakter ſo ſanft iſt, einen würdigern Geburtsort haben?

V.

Charakter der vornehmſten Schäfer- dichter.

Theokritus.

Theokritus, geboren zu Syrakus, lebte ohngefähr zweyhundert und ſiebenzig Jahre vor Chriſti Geburt. Er hat in ſeinen Idyllen die naive und liebreizende Natur geſchildert. Man könnte ſeine Werke eine Bibliothek der Schäfer nennen, wenn es Schäfern erlaubt wäre, eine Bibliothek zu haben. Man findet in ihnen eine unendliche Menge von Zügen, woraus ſich die allerſchönſten Schäfergemälde zuſammen ſetzen laſſen. Es iſt wahr, daß einige darinn vorkommen, die feiner ſeyn könnten, und andere, deren Einfalt uns Neuern unſchmackhaft dünkt; aber in den allermeiſten iſt etwas ſo ſanftes, ſo weiches, ſo naives, daß es keinem einzigen von den Nachfolgern dieſes Dichters möglich geweſen iſt, ihn hierinn zu erreichen. Sie haben ſich genöthiget geſehen, ihn faſt buchſtäblich zu kopiren, weil es ihnen an Geiſte mangelte, ihn nachzuahmen. Seine Gemälde ſind wie reife Früchte, am frühen Morgen gebrochen, und mit demjenigen zarten Scheine überzogen, der ei-

nem

nem friſchen Thaue ähnlich ſieht. Seine Verſifikation iſt unvergleichlich, ſie hat Feuer, ſie iſt maleriſch, und von einem ſo melodiſchen Schäferton, als kein Dichter nach ihm gehabt hat.

Diejenigen, die hievon aus dem Originale nicht urtheilen können, mögen ſich zum wenigſten einen unvollkommenen Begriff aus einigen Stücken machen, die wir überſetzen wollen.

Der Cyklope. Idylle 11.

„Wider die Liebe, mein lieber Nicias, iſt „kein beſſeres Mittel, kein Mittel, das ſicherer „ihre Schmerzen lindert, als allein die Muſen. „Ein leichtes und angenehmes Mittel, unter „den Menſchen nicht fremde, und doch ſo ſchwer „zu finden! Du wirſt es wiſſen, der du „ein Arzt und der neun Muſen vertrauter Lieb„ling biſt.

„Hiedurch erhielt Polyphem, der alte Cy„klope, der ehemals unter uns lebte, ſeine ver„lorene Ruhe wieder, damals als er die ſchöne „Galathee liebte und ihm das zarte Milchhaar „noch um Mund und Schläfe keimte. Seine „Liebe war keine Liebe, die auf Roſen ſchläft, „ſie war verderblich und voll Wut. Er ver„gaß alles, er gab alles verloren. Seine

„Schafe kamen von ſelbſt zurück in ihre „Ställe. Er aber härmte ſich an dem ſchilfrei„chen Geſtade vom frühen Morgen an um ſeine „Galathee, und nährte in ſeiner Bruſt die un„glückſelige Wunde, die ihm der Pfeil der „mächtigen Cypria geſchlagen hatte. Endlich „aber fand er dieſes lindernde Mittel: ſitzend „auf dem Gipfel eines Felſen, ſang er, und „wandte ſein Angeſicht gegen das Meer:

„O ſchöne Galathee, warum verſtößeſt du „den, der dich liebt? Du biſt weißer, als Milch, „zarter biſt du, als ein Lamm, leichter, als ein „hüpfendes Reh, aber auch herber, als eine un„reife Traube. Du pflegſt hieher zu kommen, „wenn mich der ſüße Schlaf befällt, allein du „fliseheſt wieder, wenn mich der ſüße Schlaf „verläßt; du flieheſt wie ein Schaf, das einen „böſen Wolf ſieht. Ich liebte dich ſchon, da „du noch ein kleines Mädchen warſt, und zum „erſtenmal mit meiner Mutter heraufkamſt, „Veilchen vom Berge zu pflücken. Ich führte „euch damals den Weg. Von der Zeit an ha„be ich nicht aufhören können, dich zu lieben; „ich liebe dich noch immer! Aber du kehreſt dich „nicht daran; beym Jupiter! du kehreſt dich „nicht daran. Ich weiß wohl, ſchönſte Nym„phe, warum du mich fliehſt. Darum, weil

„ich

„ich ein langes ſträubichtes Augenbraun habe, „das mir über die ganze Stirne von einem Oh„re bis ans andre reicht, und weil ich nur Ein „Auge habe, und weil mir eine breite Naſe „über die Lippen hängt. Aber ſo wie ich da „bin, weide ich doch eine Heerde von tauſend „Schafen, und trinke die herrlichſte Milch da„von. Und an Käſe fehlt es mir niemals, we„der im Sommer, noch im Herbſte, noch im „kälteſten Winter. Meine Körbe ſind allemal „voll. Und auf der Flöte ſpielt hier kein Cy„klope beſſer, als ich. Oft bis in die ſpäte „Nacht ſinge ich von dir, o du allerliebſtes „Milchlamm, und von meiner übergroßen Liebe. „Jetzt füttre ich eilf Rehe für dich, die alle Jun„gen tragen, und vier allerliebſte kleine Bären. „Komm zu mir, du ſollſt ſie alle haben. Laß „immer die Wellen an ihr Ufer ſchlagen: in mei„ner Grotte ſollſt du weit angenehmer wohnen. „Sie hat Lorbeern und hohe Zypreſſen, ſie hat „dunkelgrünen Epheu und Weinſtöcke mit ſüßen „Beeren. Sie hat auch einen kühlen Quell, „einen rechten Göttertrank, der mir aus dem „Aetnawalde von dem allerreinſten Schnee zu„fließt. Wer wollte lieber dafür im Meer und „in den Fluten wohnen? Wenn ich dir zu rauch „ſcheine, ſo habe ich eichenes Holz, und Feuer,

„das unter der Aſche glimmt; du magſt mir ſo
„gar meine Seele verbrennen, mein einziges
„Auge, was mir am liebſten auf der Welt iſt.
„Ach! warum kann ich dir doch nicht unter das
„Waſſer folgen! Ich wollte dir bald weiße Li-
„lien, bald zarten Mohn mit rothen Blättern
„bringen. . . . . Geh heraus aus den Wellen,
„o Galathee! und wenn du herausgegangen
„biſt, ſo vergiß, wie ich, der ich hier ſitze, ver-
„giß, wieder heimzugehn! Wir wollen mit ein-
„ander weiden, wir wollen den Schafen die
„Milch abnehmen, ich zeige dir, wie man ſie zu
„Käſe gerinnen läßt. . . . Ach! meine böſe Mut-
„ter! daß ſie dir niemals etwas Liebes von mir
„vorgeſagt hat! Sie ſahe doch, wie ich täglich
„abnahm. Ich will ſagen, daß mir Kopf und
„Füße wehe thun, damit ſie ſich auch grämen muß,
„wie ich mich gräme. . . . O Cyklope, Cyklope!
„wo iſt dein Verſtand hingeflohn? Wenn du
„Weidenkörbe flechten und zarte Schößlinge für
„deine Lämmer pflücken wollteſt, du würdeſt
„weit klüger thun. Genieße, was du haſt,
„und verlange nicht, was du nicht haben kannſt.
„Du findeſt vielleicht eine andere Galathee, und
„eine, die noch wohl ſchöner iſt. Des Abends
„hüpfen hier viele Nymphen um mich herum;
„ich höre ſie oft freundlich lachen: ich
„muß

„muß doch noch etwas werth ſeyn auf der „Welt.

„Alſo mäßigte Polyphem ſeine Liebe durch „den Geſang, und lebte ruhiger, als vorhin, „da er gern alles Gold der Erde um ſeine Ga- „lathee gegeben hätte.“

Die Sprache dieſer Idylle iſt ſo, wie ſie ſich für einen jungen Cyklopen ſchickt, deſſen Fähig- keit einen Grad unter der Fähigkeit anderer Schäfer ſeyn kann. — Das Mittel, wodurch er ſeine brennende Liebe heilt, iſt ihm in ſeinem Affekte das allerleichteſte und liebſte: er macht eine Elegie darüber. Der Plan iſt lehrreich und ſehr natürlich.

Sitzend auf dem Gipfel eines Felſen, ſang er, und wandte ſein Angeſicht gegen das Meer. Dieſes Bild kömmt unſerer Ein- bildungskraft zu Hülfe, und läßt uns den Schä- fer deutlich ſehn. Er ſieht das Meer an, weil im Meere die Nymphe wohnt, die er anbetet; dieſes verſchönert den Umſtand.

Du biſt weißer, als Milch ꝛc. Dieſe Wendung iſt ganz ſchäfermäßig. Vergleichun- gen ſind denen am bequemſten, die wenige Be- griffe haben. Wir ſelbſt bedienen uns ihrer, wenn unſre Begriffe von gewiſſen Dingen nicht beſtimmt genug ſind, oder wenn wir mit Leuten

zu thun haben, die uns mit Mühe verſtehen können.

Du pflegſt hieher zu kommen ꝛc. Dieſe beiden Gedanken, die in der Ueberſetzung eine Symmetrie haben, haben ſie im Griechiſchen noch ſtärker, und dieſe Symmetrie ſcheint aus einer Nachläßigkeit herzukommen, die der Traurigkeit natürlich iſt.

Ich führte euch damals den Weg. Dieſer Umſtand iſt für den Schäfer von Wichtigkeit. Er gedenkt noch immer daran, und hat ſchon tauſendmal daran gedacht.

Darum, weil ich ein langes ſträubichtes Augenbraun habe. Polyphem war nicht ſo ſchön, daß er verdient hätte, gemalt zu werden: doch iſt er einfältig genug, ſein Bildniß ſelber zu machen, und es noch dazu ähnlich zu machen. Aber bey einer ſolchen Aufrichtigkeit hat er auch ein Recht, ſeine Reichthümer und ſeine Geſchicklichkeit zu rühmen: kein Schäfer ſingt beſſer als er, und oft beſingt er die Schönheit ſeiner Geliebten bis in die ſpäte Nacht.

Ich füttere für dich vier allerliebſte kleine Bären. Dieſer einzige Zug iſt ein Gemälde von ſeinen Sitten, das ſich zu dem Gemälde von ſeiner Perſon unvergleichlich paßt.

In meiner Grotte ſollſt du weit angenehmer wohnen ꝛc. Die Beſchreibung dieſer Grotte iſt keine müßige Beſchreibung; ſie kömmt aus dem Herzen, und gehört mit zur Abſicht des Schäfers, der ſeine Nymphe bereden will, das Meer zu verlaſſen.

Wenn ich dir zu rauch ſcheine, ſo habe ich eichenes Holz und Feuer: Er will ſich geduldig abſcheren oder vielmehr abſengen laſſen. Du magſt mir ſo gar meine Seele verbrennen, mein einziges Auge: Dieſe Ausdrücke zeigen von der Raſerey des Schäfers.

Gehe heraus aus den Wellen, o Galathee! und wenn du heraus gegangen biſt, ſo vergiß, wie ich, der ich hier ſitze, vergiß wieder heimzugehn! Welche Süßigkeit, welche Anmuth, welcher Nachdruck in den Worten: vergiß, wie ich, der ich hier ſitze! Er giebt der Galathee das Exempel: er hat alles um ihrentwillen vergeſſen.

O Cyklope, Cyklope ꝛc. Polyphem kömmt wieder zu ſich ſelber; er findet ſeine Vernunft mitten unter ſeinen Klagen wieder, und faßt einen heilſamen Entſchluß, den er ſeiner geſunden Vernunft, ſeinem Unwillen und ſeinem Ehrgeize zu danken hat. Drey Bewe-

gungsgründe, die nicht zu viel ſind, die Menſchen wieder auf den rechten Weg zu bringen.

Es iſt bekannt, daß die Schäfer in ihrer vollkommenen Ruhe einander aufzufodern pflegten, woraus Wettkämpfe entſtanden.

Man ſehe hier zwey ſolche Streiter, welche Theokritus auf die Bühne bringt.

Die Feldſänger. Idylle 8.

„Dem angenehmen Daphnis, dem Hüter „der Rinder, begegnete auf dem Gebirge Me„nalkas, der Hüter der Schafe. Beide waren „goldhaaricht, beide glatt von Kinn; beide „wußten zu flöten, beide zu ſingen. Menal„kas ſahe den Daphnis zuerſt, und redete ihn „an: Du Hüter der brüllenden Rinder, Daph„nis, willſt du mit mir ſingen? Ich ſage, ich „will dich im Singen überwinden, ſo oft ich „will. Ihm erwiederte Daphnis dieſe Worte: „Hirte der wolletragenden Heerde, du Flöten„ſpieler Menalk, mit nichten wirſt du mich „überwinden, wenn du dich auch zu Tode ſängeſt.

„Men. Willſt du es verſuchen? willſt du „einen Preis aufſetzen?

„Daph. Ich will es verſuchen, ich will ei„nen Preis aufſetzen.

„Men.

„Men. Aber was ſetzen wir, das unſerer „würdig ſey?

„Daph. Ich will ein Kalb ſetzen, ſetze du „ein Lamm, das ſo groß iſt, als ſeine Mutter.

„Men. Ich ſetze kein Lamm. Ich habe ei„nen ſcharfen Vater und eine ſcharfe Mutter, „ſie zählen Abends alle Schafe.

„Daph. Aber was willſt du denn ſetzen? „was ſoll der Sieger gewinnen?

„Men. Ich habe eine ſchöne neunſtimmige „Flöte gemacht, mit weißem Wachs verbunden, „und oben und unten gleich: dieſe kann ich „ſetzen; was aber meines Vaters iſt, das kann „ich nicht ſetzen.

„Daph. Auch ich habe eine neunſtimmige „Flöte, mit weißem Wachs verbunden, und „oben und unten gleich. Neulich habe ich ſie „zuſammengefügt, und der Finger ſchmerzt „mich noch, in den mich das geſpaltene Rohr „ſchnitt. Aber wer wird unſer Richter ſeyn, „wer wird uns zuhören?

„Men. Wie? wenn wir dort jenen Ziegen„hirten riefen, deſſen weißhaarichter Hund hin„ter den Böcken bellt? Und die Knaben riefen „ihn, und der Ziegenhirte kam und wollte ihnen „zuhören, und die Knaben ſangen, und der Zie„genhirte wollte ihr Richter ſeyn. Zuerſt ſang

„nach geworfenem Looſe der Pfeifer Menalkas; „hierauf erwiederte Daphnis einen gleichen „Hirtengeſang. Menalkas fieng zuerſt alſo an:

„Men. Ihr Thäler, und ihr Flüſſe, göttli„ches Geſchlecht, wenn jemals der Flötenſpie„ler Menalk ein liebliches Lied geſpielet hat, ſo „hütet gütig dieſe Lämmer, und wenn etwa „Daphnis mit ſeinen jungen Kühen herkömmt, „ſo empfahe er ein gleiches.

„Daph. Ihr Bäche, und ihr Kräuter, „ſüßes Gewächs, o! daß Daphnis gleich den „Nachtigallen ſänge! Sättiget dieſe Heerde, „und wenn Menalkas hieher treibt, ſo weide er „fröhlich euren ganzen Ueberfluß.

„Men. Ueberall iſt Frühling, überall Wei„de, überall füllen ſich die Euter mit Milch, „und die Jungen werden feiſt, wohin das ſchö„ne Mädchen kömmt: wenn ſie ſich aber weg„wendet, ſo verdorret der Schäfer und das „Gras.

„Daph. Allda ſind Schafe und zwillinge„tragende Ziegen, allda füllen die Bienen ihre „Zellen und die Eichen wachſen höher, allwo „der ſchöne Milon mit den Füßen wandelt: „wenn er ſich aber wegwendet, ſo verſchmach„ten die Kühe ſamt ihrem Hirten.

„Men.

„Men. O du Mann der weißen Ziegen! in „welchem tiefen Walde irret Milon? Sagt „ihm, ihr jungen Böcke, die ihr zu dieſer Quel„le kommt, ſagt ihm, daß Proteus ein Gott „war und die Meerkälber geweidet hat.

„Daph. Nicht Pelops Land, nicht Talente „Goldes will ich mir wünſchen, auch nicht dem „Winde zuvor zu laufen: ſondern auf dieſem „Felſen will ich, in deiner Umarmung, die wei„denden Schafe beſingen und in das Meer Si„ciliens ſehn. . . . . .

„Men. Schone der Böcke, ſchone, o Wolf! „meiner trächtigen Mütter und betrübe mich „nicht, weil ich klein bin, und viele Schafe füh„re. O Lampurus! mein Hund! ein ſo feſter „Schlaf übernimmt dich? du mußt nicht feſt „ſchlafen bey einem ſo jungen Schäfer. . . . .

„Daph. Als mich geſtern aus einer Grot„te ein ſchwarzäugiges Mädchen die jungen Kü„he vorbeytreiben ſahe, ſagte ſie, ich wäre „ſchön, ſchön wäre ich: und ich konnte ihr nicht „ein Wort antworten, ſondern ſahe nieder und „gieng langſam meinen Weg. . . . .

„So ſangen die Knaben und der Ziegenhirt „antwortete alſo: Süß iſt dir der Mund und „die Stimme lieblich, o Daphnis! Angeneh„mer iſt es, dich ſingen zu hören, als Honig zu „ſaugen.

„ſaugen. Nimm die Flöten, denn dein Geſang „hat gewonnen. Und der Knabe freute ſich, „und ſprang auf, und klopfte in die Hände, „weil er gewonnen hatte; recht ſo wie um ſeine „Mutter ein junges Füllen hüpft. . . . .

In dieſem Wettſtreite ſcheinen beide Kämpfer von gleicher Stärke zu ſeyn. Deſto begieriger ſind wir, zu wiſſen, wer den Preis gewinnen wird. Wir erfahren, daß ihn derjenige gewinnt, der natürlicher, beſcheidner und reicher an Empfindungen iſt.

Menalkas ſagt: Ihr Flüſſe, göttliches Geſchlecht; Daphnis natürlicher: Ihr Kräuter, ſüßes Gewächs. Der erſte ſtolz: Wenn jemals der Flötenſpieler Menalk ein liebliches Lied geſpielet hat; der andere beſcheidener: O daß Daphnis gleich den Nachtigallen ſänge! Jener ſagt bloß: Daphnis empfahe ein gleiches; dieſer ſagt gütiger: Menalkas weide fröhlich euren ganzen Ueberfluß. Und ſo geht es durch alle Geſänge. Menalkas bleibt bey allzu gleichförmigen Gegenſtänden, bey Weide, Milch, fetten Jungen ſtehn; Daphnis faßt mehr landſchaftliche Dinge zuſammen; er nennt Schafe, zwillingetragende Ziegen, Kühe, Bienen, Eichen. Der eine rühmt ſich ſelber als einen reichen Knaben,

der viele Schafe führt; der andere läßt ſich rühmen, als einen ſchönen Knaben, und iſt ſchamhaft dabey. Der eine glaubt ſeinen Freund zu ehren, indem er ihn mit dem Hüter der Meerkälber, dem Gotte Proteus, vergleicht; der andere vergleicht ſeinen Freund mit keinem göttlichen Schäfer, aber er liebt ihn dafür deſto aufrichtiger: alle ſeine Wünſche ſind erfüllt, wenn er ihn umarmen und von ſeiner Heerde ein Lied ſingen kann. Kein Wunder, daß dieſen letzten die Schäfermuſe gekrönet hat.

Theokrits Idylle von den Fiſchern iſt ein Bild der Armuth, der Unſchuld und Einfalt in den Sitten. Sie iſt von einem ganz andern Geſchmacke, als die Idyllen des Herrn von Fontenelle, der auch nicht viel von jener hält. „Zwey Fiſcher, ſagt er, die ein ſchlechtes Abend„brodt gegeſſen haben, liegen zuſammen unter „einem kleinen, ſchmuzigen Strohdache, am Ufer „der See. Der eine weckt den andern auf, und „ſagt ihm, ihn habe geträumet, er fienge einen „goldenen Fiſch; und ſein Mitgeſell antwortet „ihm: er würde mit einem ſo ſchönen Fange „Hungers ſterben müſſen. War das der Mü„he werth, eine Idylle daraus zu machen?“ Man kann dem Herrn von Fontenelle antworten, daß nichts leichter iſt, als die ſchönſten

Werke durch ungetreue Auszüge herunter zu ſe-tzen, ja gar lächerlich zu machen. Was iſt die Iliade? Zwey kleine Könige, jeder von einer ſchmuzigen kleinen Stadt, zanken ſich um ein Mädchen. Der eine wird böſe, und geht in ſein Quartier hin und weint: der andere muß wiederkommen und ihm gute Worte geben. War das der Mühe werth, eine Iliade daraus zu machen? Oder, wenn man lieber ein Exempel aus dem Herrn von Fontenelle nehmen will: Ein ganzes Dorf tanzt, ausgenommen Ein Bauer, weil ein gewiſſes Bauermädchen nicht dabey iſt. War das der Mühe werth, ein Klagelied von hundert Verſen zu machen? Es iſt ein großer Unterſchied zwiſchen dem Aufriß und der Stickerey, zwiſchen der Zeichnung mit Reißbley und dem Gemälde mit Farben. Nichts giebt dem Theokrit ein größeres Verdienſt, als daß er Bluhmen aus einem Boden hervorzubringen gewußt hat, der einem der witzigſten Köpfe unſerer Zeit ſo dürre und trocken zu ſeyn dünkte. Hier iſt das Stück; man urtheile ſelbſt davon.

Die Fiſcher. Idylle 21.

„Die Armuth, o Diophantus, ermuntert die „Künſte, ſie allein macht wirkſame Menſchen. „Die unbarmherzige Noth läßt den müden Ar-

„beiter

„beiter bey ſeinem Tagewerke nicht ruhn. Kaum „hat er in der Nacht den Schlaf gefunden, ſo „verjagen ihn ſchon die Sorgen, die an ſeiner „Thüre warten.

„Zwey betagte Männer, die auf den Fiſch„fang giengen, ſchliefen in ihrer Schilfhütte „auf einer Streu von trockenem Meergraſe, ge„lagert an eine bemooste Wand. Um ſie her„um lagen die Werkzeuge ihrer Handthierung: „Körbe, Ruthen, Hamen, Netze, Schnüre, „Reuſen, ihr Zuggarn, allerley Tauwerk und „ein alter Kahn auf Walzen. Unter ihrem „Kopfe ein Stück von einer Matte, Kleider, „Mützen. Dieß war ihr ganzer Reichthum, „die Frucht ihrer Arbeit. Sie beſaßen weder „Topf noch Heerd; Armuth war ihre beſtändi„ge Gefährtinn. Kein Nachbar überall. Das „Meer wälzete ſeine Wellen ſanft bis an den „Fuß ihrer Hütte.

„Noch hatte der Wagen des Mondes ſeinen „Weg nicht halb vollendet, als dieſe Fiſcher be„reits, durch ihr geliebtes Tagewerk geweckt, „den Reſt des Schlafes unter freundſchaftli„chem Geſchwätze verjagten.

„A. Freund, man hat uns betrogen, als „man uns geſagt hat, die Nächte würden im „Sommer kürzer, wenn Jupiter uns längere

„Tage

„Tage ſchickt. Ich habe wohl tauſend Träume „gehabt und die Morgenröthe iſt noch nicht an„gebrochen. Irre ich? oder was hat das zu „bedeuten, daß die Nächte länger werden?

„B. Beklage dich nicht über den ſchönen „Sommer, o Aſphalion. Die Jahreszeit än„dert ihren Lauf nicht. Die Unruhe allein hat „dich am Schlafe gehindert und dir die Nacht „lang gemacht.

„A. Kannſt du Träume auslegen? Ich habe „unvergleichliche gehabt, wovon du auch dein „Theil haben ſollſt. Theilen wir uns doch un„ſern Fang, warum nicht auch unſere Träume? „Ich weiß, daß du es am Verſtande mit jedem „aufnehmen kannſt, und ein guter Traumdeu„ter muß den meiſten Verſtand haben. Ueber„dem haben wir ja Muße. Denn was ſoll „man thun, wenn man am Ufer des Meeres „auf ſeinem Schilfe liegt und nicht mehr ſchla„fen kann?

„B. Wohlan, erzähle mir dein Nachtge„ſicht, ſage deinem Freunde alles, was du geſe„hen haſt.

„A. Geſtern Abends nach unſrer Arbeit auf „dem Waſſer, und nach der kleinen Abendmahl„zeit, die wir hielten, (denn, wie du weißt, aßen „wir ſehr ſpät, und wollten deswegen nicht viel

„zu

„zu uns nehmen,) ſchlief ich ein und ſahe mich „auf einem Felſen. Indem ich hier ſaß, merkte „ich einen Zug Fiſche; ich ſchüttelte den betrieg⸗ „lichen Köder an der Angelruthe hin und her, „und einer von den größten biß an. Ein Jagd⸗ „hund träumt von ſeinem Wildprett und ich „träume von Fiſchen. Er hieng am Angelha⸗ „ken, ſein Blut floß, die Ruthe bog ſich von der „Bewegung, die er machte. Ich ſtreckte die „Hand aus, nicht ohne Sorge, wie ich einen ſo „großen Fiſch zwingen wollte, der an einem ſo „ſchwachen Eiſen hieng. Auch dachte ich, er „könnte mich ſelber verletzen: aber ſtichſt du „mich, ſo ſollſt du wieder geſtochen werden. „Als er nicht abriß, ſo ſtreckte ich die Hand aus „und zog ihn ohne Schwierigkeit herauf: und „ſiehe da, es war ein goldner Fiſch, über und „über von gediegenem Golde! Da furchte ich „mich, es möchte wohl gar Neptuns Liebling „ſeyn, oder der Schatz unſrer Göttinn Amphi⸗ „trite. Ich zog ihn mit der Schnur aufs Land, „und löſte ihn behutſam vom Hamen ab, da⸗ „mit kein Gold von ſeinen Kiefern am Eiſen „hängen bliebe, und ſchwur, daß ich künftig „keinen Fuß mehr aufs Meer ſetzen, ſondern „auf dem Lande bleiben und mit dem Golde wie „ein König leben wollte. Darüber erwachte

„ich. Bedenke, liebſter Freund, den Schwur, „den ich gethan habe. Der Schwur macht „mich bange.

„B. Fürchte dich nicht, du haſt nicht ge„ſchworen und haſt auch keinen goldenen Fiſch „weder geſehen noch gefangen. Nachtgeſichter „ſind ſo wahr, wie die Lügen. Wenn du jetzt, „nun du nicht mehr ſchläfſt, ſondern ſo gut „wachſt, wie ich, wieder an dem Orte nachſu„chen willſt, ſo wirſt du fleiſcherne Fiſche ſu„chen müſſen, denn bey dieſem ſchönen golde„nen Traume könnten wir alle beide Hungers „ſterben.“

Man bewundert dieſe Idylle, wie man eine Landſchaft bewundert. Die Schilbereyen, woran ſich die Kenner vergnügen, ſind nicht lauter Alexander und Achille. Es iſt nicht allemal der Gegenſtand, der uns in einem Gemälde rührt, es iſt bisweilen die glückliche Ausführung. Ueberdem gefällt das Gemälde von den Fiſchern wegen ſeiner Naivität, wegen ſeiner Einfalt, wegen der Unſchuld, die über alle Theile deſſelben ausgebreitet iſt, und wegen der wichtigen Maxime, die darinn herrſcht. Wie anſtändig wird die Armuth dieſer beiden Leute geſchildert! Eine Armuth, die ihnen werth war, in der alle ihre Wünſche eingeſchränkt waren.

Die

Die Einfalt, oder vielmehr die kindliche Unſchuld deſſen, der geträumet hat, malt ſich in allen ſeinen Urtheilen, in ſeiner Art zu erzählen, und beſonders in den Skrupeln, die er ſich wegen eines Schwures macht, den er im Traume gethan hatte. Sein Freund belehrt ihn liebreich und ſpricht ihm wieder Muth ein.

Diejenigen, die überall feine Galanterien, ſubtiliſirte Empfindungen, metaphyſiſche Quinteſſenzen ſuchen, werden freylich in dieſem Stücke dasjenige Salz nicht finden, womit ſie alle Augenblicke gekitzelt ſeyn wollen. Allein ſie mögen nur die Augen auf die Litteratur aller ſchönen Jahrhunderte werfen, ſie mögen nur diejenigen großen Leute zählen, die man zu allen Zeiten dafür gehalten hat und noch hält: ſo werden ſie ſehen, wie viel Schaden ihnen ihr vermeynter feiner Geſchmack bringt und wie arm er ſie macht; und wenn ſie ihren Verluſt nicht fühlen, ſo verdienen ſie wohl, ſich bey einem Seneka, bey einem Plinius und bey ihren witzigen Nachkommen wieder ſchadlos zu halten.

Moſchus und Bion.

Moſchus und Bion kamen einige Zeit nach dem Theokritus. Jener war in Sicilien, dieſer zu Smyrna in Jonien berühmt. Aus den wenigen

nigen Stücken zu urtheilen, die uns von dem erſtern übrig geblieben ſind, ſo hat er eine gewiſſe Kunſt in die Ekloge gebracht, die ſie vorher nicht hatte. Man ſieht hier mehr Feinheit, mehr Wahl, weniger Nachläßigkeit. Aber vielleicht verliert ſie bey ihm auf Seiten der Naivität, die doch die Seele der Schäfergedichte iſt, was ſie auf Seiten der Genauigkeit gewinnt. Seine Wälder ſind mehr Luſtgärten, als natürliche Wälder, und ſeine Quellen beynahe Waſſerkünſte. Es ſcheint, wo nicht eine andere Hauptgattung, als des Theokrits, doch eine andere Dichtungsart in eben derſelben Hauptgattung zu ſeyn. Man ſieht hier wenige Schäfer, ſondern lauter ſinnreiche Allegorien, bluhmenreiche Erzählungen, Lobgedichte, die ausgearbeitet ſind, und denen man es anſehen kann, daß ſie es ſind.

Nichts iſt prächtiger, als ſeine Idylle auf die Entführung der Europa. Man ſehe hier einige Stellen daraus.

„Als die Prinzeſſinn mit ihren Geſpielen auf „die blühende Wieſe kam, vertheilten ſie ſich „alle unter ihre geliebten Bluhmen.

„Die eine brach die wohlriechende Narciſſe, „die andere die Hyacinthe, dieſe das Veilchen, „jene den Amaranth. Viele pflückten um die

„Wette

„Wette den goldenen Krokos. Aber die Prin-
„zeſſinn ſtand in der Mitte und ſammelte mit ih-
„ren Händen den Purpur der Roſe, und glänzte
„unter ihnen, wie Venus unter den Grazien.
„Jupiter ſahe ſie, und fühlte ſein Herz von den
„Pfeilen der Liebe verwundet, den einzigen
„Pfeilen, die er zu fürchten hat. Und ſchnell
„verbarg er den Gott, änderte ſeine Geſtalt und
„ward ein Stier. Sein Leib war röthlich fal-
„be, nur auf der Mitte der Stirn glänzte ein
„hell weißer runder Stern. Die Augen waren
„bläulich und ſtraleten Liebe. Zwey gleichge-
„ſchweifte Hörner ragten aus ſeinem Haupte
„hervor, dem Zirkel des wachſenden Mondes
„gleich. So kam er auf die Wieſe, und ſcheuchte
„die Jungfrauen nicht, die ihn kommen ſahn;
„jede ſah ihn mit Luſt, den liebenswürdigen
„Stier, deſſen göttlicher Aushauch den ſüßen
„Duft der Wieſe weit übertraf. Er aber blieb
„vor den Füßen der nie berührten Europa ſtehn,
„brüllete ſanft, wie wenn man den hellen Laut
„einer mygdoniſchen Flöte hört, knieete vor ihr
„nieder und ſahe ſie mit zurückgebogenem Halſe
„an, und zeigte ihr ſeinen breiten Rücken. Sie
„rief den ſchönlockichten Jungfrauen zu: Kommt
„her, meine geliebten Freundinnen, meine Ge-
„ſpielen, kommt her! ſetzt euch mit mir zur Luſt

„auf dieſen ſchönen Stier: wir können alle auf „ſeinem Rücken ſitzen, wie auf einem Schiffe. „Seine Blicke ſind nicht wild, er iſt nicht wie „die andern Stiere, er iſt ſo freundlich, ſo ge„fällig, als ein Menſch, es mangelt ihm nur „die Sprache. So ſagte ſie, und ſetzte ſich „lachend auf ſeinen Rücken. Aber der Stier „ſprang auf, ſobald er ſeinen ſüßen Raub füh„lete, und rannte an das Geſtade. Sie wand„te ſich um, und rief ihren geliebten Freun„dinnen, und ſtreckte die Arme gegen ſie aus: „dieſe aber konnten ſie nicht mehr erreichen. „Der Stier trat in das Meer, und ſchwamm „durch die Flut, gleich einem Delphin. Die „Nereiden ſtiegen aus den Wellen und folgten „auf ihren Seeroſſen in ſchönſter Ordnung ihm „nach. Der ſchreckliche Neptun ebnete ſelber „die Fluten vor ihm her, und ward der Führer „ſeines Bruders. Rund um ihn verſammleten „ſich aus der Tiefe die Tritonen, und blieſen „auf ihren weiten Hörnern das Brautlied. „Die königliche Jungfrau aber ſaß auf dem Rü„cken des göttlichen Stiers, hielt mit der einen „Hand ſein langgeſtrecktes Horn und zog mit „der andern den Saum ihres Purpurrocks in die „Höhe, daß ihn die ſalzen Fluthen nicht netzeten. „Von ihrer Schulter flog ihr weites Gewand

„gleich

„gleich einem Segel in die Luft: ſo fuhr ſie „durch die Wellen. u. ſ. w.

Bion iſt noch weiter gegangen, als Moſchus: er hat eine dritte Art von Idyllen gemacht, die noch geſchmückter iſt. Man ſieht hier überall die Luſt zu gefallen, und bisweilen iſt ſie übertrieben. Sein Grabmaal des Adonis, das ſo ſchön und rührend iſt, hat einige Gegenſätze, die nichts als Spiele des Witzes ſind.

Das Grabmaal des Adonis.

Adonis war ein Sohn des Cyniras, Königes in Cypern, und der Myrrha, ſeiner Tochter. Er war ſo ſchön, daß Venus ihn zum Gemahle nehmen wollte. Eines Tages, als er auf den Bergen im Walde jagte, ward er von einem Eber verwundet, und ſtarb an der Wunde. Man ſtellete ihm zu Ehren Leichenſpiele an, die ſich in ganz Aſien und in Egypten ausbreiteten, und endlich nach Griechenland kamen. Der Prophet Ezechiel Kap. 8, v. 14. redet von Weibern, die ſaßen und um den Adonis weinten. Man findet die Beſchreibung dieſer Feſte beym Lucian. „Man wehklagt, ſagt „dieſer Autor, man ſchlägt ſich, man ſtellt eine „große Trauer an, worauf man dem Adonis

„ein Leichenbegängniß hält.“ Dem Theokritus zu Folge, ſtellete man den Adonis bey dieſem Leichengepränge auf einer Art von Paradebette vor, mit Liebesgöttern und andern Figuren aus der Fabel umgeben, und beweinte ihn, als wenn es der Tag ſeines Todes geweſen wäre.

Das Werk, welches wir hier zu unterſuchen haben, ward vermuthlich in der Abſicht verfertigt, daß es an einem ſolchen Leichenfeſte geſungen werden ſollte. Und da wir geſagt haben, daß in der Schäferpoeſie allen Dichtungsarten ein Platz vergönnt iſt, wofern ſie nur den Ton der Schäferey haben, ſo kann dieſes Stück als eine Schäferelegie angeſehen werden.

„Ich klage den Adonis! der ſchöne Adonis iſt „nicht mehr! Alle Liebesgötter klagen mit mir: „Er iſt nicht mehr, der ſchöne Adonis! Was „ſchläfſt du, o Cytherea, auf purpurnen De„cken! Stehe auf, Unglückſelige, zeug Trauer„kleider an, und ſchlage an deine Bruſt, und „ſage der ganzen Welt: Er iſt nicht mehr, der „ſchöne Adonis! Ich klage den Adonis, ihn „klagen alle Liebesgötter.

„Er liegt, der ſchöne Adonis liegt ausge„ſtreckt auf dem Gebirge. Ein mörderiſcher „Zahn hat ſeine zarte Hüfte verletzt. Noch Ei„nen letzten Seufzer athmet er, und Cypria ver„zweifelt.

„zweifelt. Ein ſchwarzes Blut rinnt über ei=
„nen Leib, der blendender iſt, als der Schnee.
„Das Licht ſeiner Augen verliſcht. Die Lip=
„pen erblaſſen. Adonis ſtirbt. Cypria giebt
„ihm noch die letzten Zeichen ihrer Zärtlichkeit:
„aber Adonis empfindet ſie nicht. Ich klage
„den Adonis, ihn klagen alle Liebesgötter.

„Seine getreuen Hunde kamen und winſel=
„ten zu ſeinen Füßen. Ihn haben die Oreaden
„auf ihren Bergen beweint. Und Venus, un=
„tröſtlich, mit aufgelöſten Haaren, mit nackten
„Füßen, ſchweift durch die Wälder: Dornen
„trinken ihr Blut, das Blut einer Göttinn!
„Heulend irrt ſie in den Thälern und ruft ihren
„aſſyriſchen Gemahl, und ruft ihren Geliebten.
„Indeſſen fließt das ſchwarze Blut unaufhörlich
„aus ſeiner Wunde, es fließt auf ſeine Bruſt
„und färbt dieſe weiße Bruſt mit Purpur.

„Wehe, ach wehe, o Venus! ſo klagen alle
„Liebesgötter. Venus hat den ſchönſten Ge=
„mahl verloren und mit ihm ihre ganze göttliche
„Geſtalt. Schön war ihre Geſtalt, ſo lange
„Adonis lebte; nun ſtirbt ſie mit dem Adonis
„dahin. Die Berge, die Wälder rufen: We=
„he um den Adonis! Die Flüſſe, die Quellen
„beweinen die Schmerzen der Göttinn von Cy=
„thera. Die Bluhmen verlieren ihren Glanz.

„Denn Venus jammert auf allen Hügeln und „durch die ganze Stadt: Wehe, ach wehe, o „Venus! der ſchöne Adonis iſt nicht mehr! „Echo antwortet: Der ſchöne Adonis iſt nicht „mehr!

„Wer kann ſich der Thränen enthalten bey „dem grauſamen Schmerze der Cypria! Als „ſie die tödtliche Wunde ihres Geliebten ſahe, „als ſie ſahe, wie ſein Blut von der ſterbenden „Hüfte floß, ſchrie ſie und ſtreckte ihre Arme „gegen ihn aus: Verzeuch, Adonis! verzeuch, „unglücklicher Adonis! daß ich dich umarme, „daß ich meine Lippen auf deine Lippen drücke. „Erwache einen Augenblick, o mein Adonis! „daß ich den letzten Hauch aus deinem Munde „empfahe, daß ich ihn in mein Herz verſchließe, „daß er mir ein Pfand ſtatt meines Adonis ſey, „weil du ſelber, ach wehe! weil du ſelber mich „fliehſt. Du fliehſt mich, Unglückſeliger! du „ſteigſt zum ſchwarzen Acheron herab, zu dem „unbarmherzigen Könige der Todten. Ich „Elende aber, ich lebe, ich bin Göttinn, ich „kann dir nicht folgen. Göttinn der Hölle, „empfange meinen Gemahl, weil du mächtiger „biſt, als ich, weil alles, was auf Erden ſchön „iſt, in dein Reich hinunter muß. Ach! wie „bin ich ſo unglückſelig! mich verzehret ein un=

„auslöſchlicher Schmerz: ich habe meinen Adonis verloren. Grauſame Göttinn! du haſt „ihn mir genommen. Du ſtirbſt, o angebeteter Gemahl? So iſt denn mein Glück wie ein „Traum dahingeflohn? Ja, Venus iſt verlaſſen, die Liebesgötter warten umſonſt in ihrem „Tempel, niemals wird ſie ſich hinfort mit ihrem Gürtel ſchmücken. Aber warum wagteſt „du, Verwegner, dich auf die Jagd? Da du ſo „ſchön wareſt, mußteſt du dich unterſtehen, mit „den wilden Thieren zu kämpfen?

„So klagte Venus und die Liebesgötter klagten mit ihr. Venus hat ſo viel Thränen vergoſſen, als Adonis Blut vergoß. Jeder Tropfen, der auf die Erde fiel, verwandelte ſich, „das Blut in Roſen, die Thränen in Anemonen. Ich klage den Adonis! der ſchöne „Adonis iſt nicht mehr!

„Weine nicht mehr in den Wäldern um deinen Gemahl, o Cypria. Man hat ihm ein „Ruhebette bereitet, Adonis iſt auf ein prächtiges Bette gelegt. Zwar todt, aber auch im „Tode noch ſchön, ſo ſchön, als ob er ſchlummerte. Lege ihn auf goldgewirkte Teppiche, „auf deine eigenen Teppiche, worauf er ehemals „im Leben den ſüßen Schlaf genoß. Bedecke „ihn mit Kränzen und mit Bluhmen! Aber

„ach!

„ach! ſeit er dahin iſt, ſind alle Bluhmen ver-„welkt. Netze ſeine Leiche mit köſtlichem Oele, „netze ſie mit wohlriechenden Salben! Aber al-„le Salben haben ihren Geruch verloren, ſeit „Adonis dahin iſt.

„Er liegt, der junge Adonis liegt auf pur-„purnen Decken. Um ihn herum weinen die „Liebesgötter. Sie haben ihre Haarlocken ab-„geſchoren, und ſeinen Leichnam damit beſtreut. „Der eine zertritt ſeine Pfeile, der andere zer-„tritt ſeinen Bogen; dieſer zerbricht ſeinen Kö-„cher, jener löſt ihm das Band von den Solen „auf; ein anderer bringt Waſſer in einer golde-„nen Schale, ein anderer wäſcht ſeine Wunde; „ein anderer weht ihm mit ſeinen Flügeln küh-„le Lüfte zu. Alle aber beklagen das Unglück „der Cypria.

„Hymen hat die Brautfackel an der Schwel-„le ausgelöſcht und den Brautkranz zerriſſen; „man ſingt nicht mehr: Willkommen, Hymen! „Man ruft: Wehe, ach wehe, um den Adonis! „Wehe, o Hymenäus! Die Grazien beweinen „den Sohn des Cyniras, und rufen laut gegen „einander: Der ſchöne Adonis iſt nicht mehr! „Die Muſen wehklagen um den Adonis und „wollen ihn mit ihren Geſängen wieder in das „Leben zurückrufen: er will ihnen gehorchen;

„aber

„aber Proſerpine hält ihn zurück. — Halte „nun ein mit Klagen, o Cytherea! beſchleuß „dein Trauerfeſt heut! Bald wird die Sonne „dieſen Tag wiederbringen, und deine Klagen „wieder erneuern.“

Es iſt unnöthig, dem Leſer zu ſagen, daß nichts zärtlicher und trauriger iſt, als dieſe ganze Idylle. Er hat es gefühlt, wenn er ſich dem Eindrucke der Gegenſtände überlaſſen hat. Der Poet verſetzt ſich in die Todesſtunde des Adonis. Er ſchildert nach dem Gerüchte und nach der Wahrſcheinlichkeit den Schmerz einer Gemahlinn, die ihren Gemahl unausſprechlich liebte. Er ſtellt eine ganze Reihe von Gemälden auf, die ſehr rührend und zugleich ſehr ſinnreich ſind. Wir wollen ſie zuſammenrechnen. Einige liegen in einem einzigen Ausdrucke: wir wollen uns aber nur bey den vornehmſten aufhalten.

In dem erſten Gemälde wird Adonis vorgeſtellt, wie er auf dem Gebirge ausgeſtrecket liegt: ſein purpurrothes Blut fließt auf ſeine ſchneeweiße Haut, die Roſen auf ſeinen Lippen erblaſſen.

In dem zweyten läuft Venus in Trauerkleidern, mit zerſtreuten Haaren, mit nackten Füßen durch Dornen, die ihr Blut trinken. Sie heult

heult in den Thälern, und ruft ihren Gemahl bey ſeinem Namen. Dieſe beiden Gemälde ſind traurig, und doch anmuthig.

In dem dritten weinen die Berge, die Wälder, die Flüſſe, die Quellen mit der Venus. Dieſe Erdichtung belebt die ganze Natur, um ſie gegen die Schmerzen der Göttinn empfindlich zu machen.

Das vierte ſtellt uns die jammernde Venus vor, wie ſie ihren Adonis wieder ins Leben zurückrufen will, um noch den letzten Hauch aus ſeinem Munde zu empfangen.

In dem fünften wird Adonis auf einem Paradebette vorgeſtellt, mit Bluhmen bedeckt und mit Liebesgöttern umgeben, die ihre Häupter beſchoren haben und in verſchiedenen Stellungen gemalt werden.

Endlich erſcheinen Hymenäus, die Grazien und die Muſen, und vermiſchen ihre Thränen mit den Thränen der Venus.

Alle dieſe Bilder ſind mit dem Affekte der Traurigkeit gleichſam verſchmolzen, als welcher die Seele dieſes Gedichtes iſt. Sie folgen alle eines aus dem andern; ſie verknüpfen ſich durch ein unmerkliches Band, und ſtellen ſich nach und nach der traurigen Einbildungskraft vor, um in ihr einen angenehmen Schmerz zu

unter=

unterhalten, den ſie nicht gern fahren laſſen möchte.

Der wiederkehrende Vers: Ich klage den Adonis, ihn klagen alle Liebesgötter, wird durch das vorhergehende allemal genugſam vorbereitet. Und Bion verdient den Vorwurf nicht, den man dem Theokritus bey einem ähnlichen Falle, vielleicht mit Rechte, gemacht hat.

Verzeuch, Adonis ꝛc. Dieſe ganze Stelle iſt von ungemeiner Schönheit. Alles iſt lebhaft und zärtlich darinn, alles drückt den troſtloſeſten Kummer aus.

Ich Elende aber, ich lebe . . . Dieſes iſt ein ſehr ſchöner Gedanke, oder vielmehr eine Empfindung, die den äußerſten Grad der Liebe ausdrückt, welche Venus für ihren Gemahl hegt. Sie würde mit Freuden ihre Gottheit dahingeben, wenn ſie ihm nur zu den Todten folgen könnte.

Göttinn der Hölle ꝛc. Man denke ſich den Ton der Stimme hinzu, womit Venus in ihrer Verzweifelung dieſe Anrede wird begleitet haben. Hier iſt das Zärtliche mit dem Erhabenen vermiſcht.

Aber warum wagteſt du, Verwegener, dich auf die Jagd? Der Schmerz verkehrt ſich in zärtliche Vorwürfe. Da du ſo ſchön

wareſt, mußteſt du dich unterſtehen, mit den wilden Thieren zu kämpfen? Dieſes iſt ungemein ſchön: der Gegenſatz, der darinn liegt, iſt von ſanfter Schattirung, und faſt gar nicht zu merken.

Venus hat ſo viel Thränen vergoſſen, als Adonis Blut vergoß. Dieſe gezählten Thränen und Blutstropfen ſind wohl nicht edel genug; doch wären ſie es noch weniger, wenn die nachfolgende wunderbare Verwandelung ſie nicht einigermaßen wieder gut machte.

Bedecke ihn mit Bluhmen! aber ach! ſeit er dahin iſt, ſind alle Bluhmen verwelkt. Wenn man ſagen wollte, daß dieſes allzuwitzig wäre, ſo könnte man darauf antworten: In einer großen Betrübniß will man nicht leiden, daß etwas unſern geliebten Gegenſtand überleben ſoll. Aber was im Texte unmittelbar darauf folgt, ſcheint in der That übertrieben zu ſeyn, und zwar deſtomehr, weil dort eben dieſelbe Figur in ein Kunſtwort gebracht wird: Vergeuß alle deine Salben; denn deine Salbe, dein Adonis, iſt umgekommen. Weil wir einmal bey den fehlerhaften Stellen dieſer Götteridylle ſind, ſo müſſen wir noch der kleinen Antitheſe erwähnen, worinn

die

die wirkliche Wunde des Adonis der metaphoriſchen Wunde der Göttinn entgegen geſetzt wird; imgleichen des weißen Zahnes, der die weiße Hüfte verletzt. Dieſe kleinen Spitzfindigkeiten haben wir in der Ueberſetzung unterdrückt.

Die Liebesgötter haben ihre Haarlocken abgeſchoren. Dieſes war bey den Alten ein Zeichen der Trauer. Man weiß es aus dem Homer, wo Achill ſein Haar abſchneidet, um es auf den Leichnam des Patroklus zu werfen, und aus dem Sophokles, wo Oreſt eben dieſes bey dem Grabe ſeines Vaters Agamemnons thut. Dieſes ganze Gemälde iſt überaus anmuthig, überaus lachend, doch nicht ſo ſehr, daß es, wie einige ſagen, mehr einem Kinderſpiele, als einem Leichenbegängniſſe ähnlich ſeyn ſollte; zumal da dieſe ganze Erſcheinung nichts weiter iſt, als diejenige Vorſtellung, von welcher Theokritus redet. Alle dieſe Liebesgötter waren nur Figuren; und der Poet belebt ſie, nach Gewohnheit der Poeten, die alle Figuren, die ſie beſchreiben, reden und handeln laſſen.

Bald wird die Sonne dieſen Tag wiederbringen. Dieſer letzte Vers giebt deutlich zu verſtehn, daß dieſes Werk zum Gebrauche

des jährlichen Leichenbegängniſſes beſtimmt gewesen iſt.

Die kleinen Fehler des Bions beſtehen im Uebermaße der Zierrathen; des Theokritus Fehler beſtehen gemeiniglich in dem gegenſeitigen Uebermaße. Wir haben nicht nöthig gehabt, von den Fehlern dieſes letztern zu reden; weil man in dem Zeitalter, worinn wir leben, geneigter iſt, die Fehler des Bions zu billigen, als die Fehler des Theokritus.

Man kann ſich aus dieſem Stücke einen vollkommenen Begriff von dem Ausdrucke der Empfindungen machen. Man ſieht hier gleich Anfangs eine Menge Zwiſchenwörter, welche die erſte Sprache der Empfindung ſind, wenn die Empfindung noch ganz allein redet; ferner naive Wendungen, als die Anrede, die Ausrufung ꝛc. wenn die Empfindung mit einem Begriffe verbunden wird; zärtliche Gedanken, welche den Ton der Leidenſchaft, womit man ſie ausſprechen muß, ſchon bey ſich zu haben ſcheinen; und endlich eine Art von Unordnung in den Gedanken, als welche ohne Verbindung auf einander folgen und ſich einander durchkreuzen. Nichts iſt unregelmäßiger, als die Rede der Venus: itzt ergreift ſie einen Gegenſtand,

itzt

itzt läßt ſie ihn wieder fahren, itzt kömmt ſie wieder darauf zurück; ſie denkt einen Augenblick über ihren Schmerz nach; ſie ſchreyt, ſie ruft Adonis; ſie will mit ihm reden, und ſagt ihm nichts.

Will man die Charakter dieſer drey Poeten neben einander ſtellen, und ſie in wenigen Worten mit einander vergleichen, ſo kann man ſagen: daß Theokritus die einfältigſchöne, ja zuweilen die nachläßige Natur gemalt, daß Moſchus ſie kunſtmäßig aufgeputzt, daß Bion ihr Geſchmeide gegeben habe. Beym Theokritus iſt die Idylle in einem Walde, oder auf einer grünen Wieſe; beym Moſchus in einer Stadt; beym Bion iſt ſie faſt auf einem Theater. Wenn wir aber Schäferſtücke leſen, ſo ſind wir ſehr wohl zufrieden, wenn wir außer der Stadt ſind. Die Kunſt hat ihren großen Reiz; nichts gefällt dem Geiſte ſo ſehr, als Ebenmaß und Verhältniſſe. Indeſſen giebt es doch Augenblicke, worinn er Luſt bekömmt, ſich davon loszumachen, und ſich in einer Art von Unordnung zu verlieren, wo ihm alles in die Augen fällt, ohne daß er es deutlich bemerket. Alsdann empfindet und genießt er eigentlich die Einſamkeit. Man will haben, eine Ekloge ſoll ſanft, ſoll ganz

leiſe vergnügen, wenn ich mich ſo ausdrücken darf; ihr Leſen ſoll für uns ein halbes Schlummern ſeyn, wo man nicht mehr denkt, als nöthig iſt, um zu fühlen, daß man ſich ausruht. Und eben dieſes bringt der Ton des Theokritus bey uns hervor. Doch wir wollen lieber ſagen, daß es drey ganz verſchiedene Gattungen ſind, deren keine die Regel und das Muſter der andern ſeyn darf.

Virgilius.

Virgil, geboren zu Mantua, von Aeltern aus einem mittelmäßigen Stande, machte ſich zuerſt in Rom durch ſeine Schäfergedichte bekannt. Er iſt der einzige lateiniſche Poet, der in dieſer Gattung vortrefflich geweſen iſt; und er hat es für gut gefunden, ſich lieber den Theokrit, als den Moſchus, oder Bion zum Muſter zu nehmen. Ja, er hat ſich ſo ſehr an ihn gehalten, daß ſeine Eklogen bey nahe bloße Nachahmungen des Griechen ſind. Einerley Materien, einerley Wendungen, ſehr oft einerley Gedanken. Man ſehe hier ſeine fünfte Ekloge, deren Inhalt das Lob des geſtorbenen Daphnis und ſeine Vergötterung iſt.

„Menalk.

„Menalk. Warum, o Mopſus, da wir hier „beide beyſammen ſind, du, die Flöte zu ſpie„len, ich, Lieder zu ſingen geſchickt, warum la„gern wir uns nicht unter dieſe Ulmen und Ha„ſelſtauden hin?

„Mopſus. Du biſt der älteſte: ich folge „dir, Menalk, wenn du willſt, unter das „wankende Laubdach, womit der Weſtwind „ſpielt, oder, wenn du lieber willſt, in jene „Grotte. Siehe nur die Grotte! der wilde „Weinſtock hat ſie mit Ranken, wie mit Netzen „beſtrickt.

„Men. Auf unſerer Bergflur ſtreite mit „dir Amyntas allein um den Preis!

„Mopſ.

DAPHNIS.

Menalcas, Mopſus.

Men. Cur non, Mopſe, boni quoniam convenimus ambo
Tu calamos inflare leves, ego dicere verſus,
Hîc corylis mixtas inter conſidimus ulmos?
Mopſ. Tu major, tibi me eſt æquum parere, Menalca:
Sive ſub incertas Zephyris motantibus umbras,
Sive antro potius ſuccedimus: aſpice ut antrum
Sylveſtris raris ſparſit labruſca racemis.
Men. Montibus in noſtris ſolus tibi certet Amyntas.

„Mopſ. Der ſtritte wohl im Singen mit „dem Apollo ſelbſt um den Preis.

„Men. Fange du an, o Mopſus. Singe „die Liebe der Phyllis, ſinge das Lob Alkons, „oder auch den Zank des Kodrus: fange du „an; Tityrus wird unſre Ziegen hüten.

„Mopſ. Ich will lieber das Lied verſuchen, „das ich neulich in die grüne Rinde der Buche „ſchnitt: erſt ſang ich das Lied, dann ſchnitt „ich es ein; willſt du dann, ſo komme Amyn„tas und ſtreite mit mir um den Preis!

„Men. So weit die ſchlanke Weide dem „fruchtbaren Oelbaume weicht, und die niedri„ge Lavendelſtaude dem purpurnen Roſenbuſch: „ſo weit weicht dir Amyntas auch.

„Mopſ.

Mopſ. Quid ſi idem certet Phœbum ſuperare canendo?
Men. Incipe, Mopſe, prior, ſi quos aut Phyllidis ignes,
Aut Alconis habes laudes, aut jurgia Codri.
Incipe: paſcentes ſervabit Tityrus hœdos.
Mopſ. Imo hæc, in viridi nuper quæ cortice fagi
Carmina deſcripſi, & modulans alterna notavi,
Experiar: tu deinde jubeto certet Amyntas.
Men. Lenta ſalix quantum pallenti cedit olivæ,
Puniceis humilis quantum ſaliunca roſetis:
Judicio noſtro tantum tibi cedit Amyntas.

Mopſ.

„Mopſ. Höre auf, o Schäfer! itzt ſind „wir in der Grotte.

„Da Daphnis blutig ſtarb, da weinten alle „Nymphen. Ihr Ulmen, ihr Bäche, ſeyd Zeu„gen, wie ſie weinten, als die troſtloſe Mutter „den Leichnam ihres unglückſeligen Sohns in „ihren Armen hielt, und die Götter grauſam, „und die Sterne grauſam ſchalt. Kein Hirte „trieb in denſelbigen Tagen die weidenden Rin„der ans Ufer des Bachs; keinem Viehe löſch„te die Quelle den Durſt, keine Zunge berühr„te den Klee. Selbſt die wilden Löwen, o „Daphnis! heulten am Tage deines Todes:

 „das

Mopſ. Sed tu deſine plura, puer! ſucceſſimus antro.

Extinctum Nymphæ crudeli funere Daphnim
Flebant *): vos coryli teſtes & flumina Nymphis:
Cum, complexa ſui corpus miſerabile nati,
Atque Deos atque aſtra vocat crudelia mater.
Non ulli paſtos illis egêre diebus
Frigida, Daphni, boves ad flumina: nulla neque amnem
Libavit quadrupes, nec graminis attigit herbam.
Daphni, tuum Pœnos etiam ingemuiſſe leones

Interi-

*) *Extinctum Nymphæ.* Dieſer Vers iſt ſanft, traurig, ſimpel. Er beſteht aus lauter langgezogenen Sylben, die ſich zum Weinen ſchicken. Das flebant im Anfange des folgenden Verſes macht dieſe muſikaliſche Schönheit noch merklicher.

„das wiſſen die Felſen, das wiſſen die Puni-
„ſchen Wälder. Daphnis war es, der
„zuerſt vor den Bacchuswagen Tieger ſpan-
„nete; Daphnis ſtellete dem Bacchus Tänze
„an und umwand unſere Stäbe mit Epheu.
„Wie der Weinſtock die Bäume ziert und die
„Traube den Weinſtock; wie der Stier die Heer-
„de und die Saat das fette Land: ſo ziertest
„du, o Daphnis! deine ganze Flur. Nun dich
„das Verhängniß von uns geriſſen hat, verläßt
„Pales das Feld und Apollo das Feld. Den
„reinſten Samen, den wir den Furchen anver-
„traun, erſticken Lölch und Drespe. Statt der
„ſanften Viole, ſtatt der wohlriechenden Narziſ-
„ſe ſtechen Diſteln hervor und ſpitzige Dornen.
„Ihr

Interitum, monteſque feri ſylvæque loquuntur.
Daphnis & Armenias curru ſubjungere tigres
Inſtituit: Daphnis thiaſos inducere Baccho,
Et foliis lentas intexere mollibus haſtas.
Vitis ut arboribus decori eſt, ut vitibus uvæ,
Vt gregibus tauri, ſegetes ut pinguibus arvis:
Tu decus omne tuis. Poſtquam te fata tulerunt,
Ipſa Pales agros atque ipſe reliquit Apollo.
Grandia ſæpe quibus mandavimus hordea ſulcis,
Infelix lolium & ſteriles dominantur avenæ.
Pro molli viola, pro purpureo narciſſo,
Carduus & ſpinis ſurgit paliurus acutis.

Spargite

„Ihr Hirten, beſtreut den Boden mit Laub! „Beſchattet die Quellen, ihr Hirten! alſo „will Daphnis verehret ſeyn: und richtet ein „Grabmaal auf, und grabt dieſe Schrift „an das Grabmaal: Ich war Daph„nis, von den Wäldern an, bis zu den „Sternen berühmt: meine Heerde war „ſchön, ihr Hirte war noch ſchöner.

„Men. O du Muſenſohn, dein Lied iſt mir, „was der Schlummer im Graſe den Müden iſt, „was in der Sommerhitze das ſüße Waſſer der „ſprudelnden Quelle dem Durſtigen iſt. Du „ſpielſt nicht nur, du ſingſt auch wie dein Mei„ſter. Glückſeliger Schäfer! nun wirſt du „unter uns ſeyn, was er ſonſt war. Aber

Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras,
Paſtores: mandat fieri ſibi talia Daphnis.
Et tumulum facite, & tumulo ſuperaddite carmen:
Daphnis ego in ſylvis hinc uſque ad ſidera notus,
Formoſi pecoris cuſtos, formoſior ipſe.

Men. Tale tuum carmen nobis, divine poëta,
Quale ſopor feſſis in gramine, quale per æſtum
Dulcis aquæ ſaliente ſitim reſtinguere rivo.
Nec calamis ſolum æquiparas, ſed voce magiſtrum.
Fortunate puer, tu nunc eris alter ab illo.

„auch ich will verſuchen, was ich dir ſingen „kann, auch ich will deinen Daphnis zu den „Sternen erheben, über die Sterne will ich den „Daphnis erheben; auch mich hat Daphnis „geliebt.

„Mopſ. Was könnte mir wohl angenehmer „ſeyn, als ein ſolches Geſchenk? Kein Schäfer „war liederwürdiger, als er, und dein Lied hat „mir Stimikon ſchon lange gelobt.

„Men. Daphnis mit Glanze beſtralt, er„ſtaunt über den blendenden Eſtrich des Olymps „und ſiehet die Wolken und ſiehet die Sterne „tief unter ſeinen Füßen. Und nun iſt Freude „im Hain, nun jauchzt die weite Flur, und „Pan, und die Schäfer, und alle Dryaden.

„Kein

Nos tamen hæc quocunque modo tibi noſtra viciſſim
Dicemus, Daphninque tuum tollemus ad aſtra:
Daphnin ad aſtra feremus; amavit nos quoque Daphnis.

Mopſ. An quicquam nobis tali ſit munere majus?
Et puer ipſe fuit cantari dignus, & iſta
Jam pridem Stimicon laudavit carmina nobis.

Men. Candidus inſuetum miratur limen Olympi,
Sub pedibusque videt nubes & ſidera Daphnis.
Ergo alacris ſylvas & cætera rura voluptas,
Panaque paſtoresque tenet Dryadasque puellas.

Nec

„Kein Wolf ſtellt itzt der Heerde, kein Netz dem „Wilde nach. Wo Daphnis herrſcht, iſt Frie„de. Die Hügel erheben laute Jubel gen Him„mel, die Felſen tönen Lieder, die Wälder ru„fen mir zu: Er iſt ein Gott, Menalk, er „iſt ein Gott! O ſey gütig, ſey gnädig den „Deinen! Siehe hier ſind vier Altäre, dir, o „Daphnis, zwey, und zwey dem Apoll. Zwey „ſchäumende Pokale mit friſcher Milch will ich „dir jährlich, und jährlich zwey Becher mit fet„tem Oele weihn. Nektar von Chios will ich „vor dir ausgießen, wenn ich, im Winter, vor „dem Herde, zur Erndtezeit, im Schatten, un„ſere Feſte mit fröhlichem Weine begehe. Da„mötas

Nec lupus inſidias pecori, nec retia cervis
Vlla dolum meditantur: amat bonus otia Daphnis.
Ipſi lætitia voces ad ſidera jactant
Intonſi montes; ipſæ jam carmina rupes,
Ipſa ſonant arbuſta: Deus, Deus ille, Menalca!
Sis bonus o felixque tuis! en quattuor aras:
Ecce duas tibi, Daphni, duoque altaria Phœbo.
Pocula bina novo ſpumantia lacte quotannis,
Crateraſque duos ſtatuam tibi pinguis olivæ;
Et multo inprimis hilarans convivia Baccho,
Ante focum, ſi frigus erit, ſi meſſis, in umbra,
Vina novum fundam calathis Arviſia nectar.

Canta-

„mötas und Aegon aus Kreta ſollen mir ſin„gen, und Alpheſibôus tanze den trunkenen „Faun. Dieß ſoll dir niemals entſtehn, nicht, „wenn wir den Nymphen die jährlichen Opfer „bringen, nicht, wenn wir den heiligen Feld„gang thun. So lange der Eber die Berge, „der Fiſch die Ströme beſucht; ſo lange die „Biene den Thymus, den Thau des Himmels „die Heuſchrecke ſaugt: ſo lange ſoll dein Lob „und deines Namens Ruhm erſchallen. Auch „dir wird der Landmann, wie dem Bacchus, „wie der Ceres, ſeine Gelübde bezahlen; auch „du erhöreſt Gebet und Gelübde.

„Mopſ.

Cantabunt mihi Damœtas & Lyctius Aegon;
Saltantes Satyros imitabitur Alpheſibœus;
Hæc tibi ſemper erunt, & cum ſolennia vota
Reddemus Nymphis, & cum luſtrabimus agros.
Dum juga montis aper, fluvios dum piſcis amabit;
Dumque thymo paſcentur apes, dum rore cicadæ:
Semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.
Vt Baccho Cererique, tibi ſic vota quotannis
Agricolæ facient: damnabis tu quoque votis *).

Mopſ.

*) *Damnabis tu quoque votis.* Du wirſt die Menſchen verdammen, ihre Gelübde zu halten: iſt eine Redensart, die bey den Lateinern üblich iſt; an ſtatt zu ſagen: Du wirſt Wohlthaten erzeigen, und diejenigen, die ein Gelübde gethan haben, um ſolche von dir zu erhalten, werden verbunden ſeyn, es zu erfüllen.

„Mopſ. Wie ſoll ich dir dieſes Lied, wie „kann ich es dir nach Würden vergelten? Denn „ſo ergetzt mich das ſanfte Säuſeln der Mit„tagswinde nicht, ſo nicht die Welle, wenn ſie „an ihr Ufer ſchlägt, auch nicht der Bach, der „über die Kieſel rollt.

„Men. Ich ſchenke dir dieſes leichte Haber„rohr. Ich ſpielte darauf: Koridon der „Schäfer liebte den ſchönen Alexis; auch „ſpielt' ich darauf: Weſſen iſt das Vieh, „Damöt?

„Mopſ. Und du, nimm dieſen Stab von „gleichgewachſenen Knoten, mit blankem Erze „beſchlagen. Antigenes bat mich oft darum, „und, ſo liebenswerth er war, bekam er ihn „doch nicht.“

Dieſes

Mopſ. Quæ tibi, quæ tali reddam pro carmine dona?
Nam neque me tantum venientis ſibilus Auſtri,
Nec percuſſa juvant fluctu tam littora, nec quæ
Saxoſas inter decurrunt flumina valles.
Men. Hac te nos fragili donabimus ante cicuta.
Hæc nos: Formoſum Corydon ardebat Alexim;
Hæc eadem docuit: Cujum pecus? an Melibœi?
Mopſ. At tu ſume pedum, quod me, cum ſæpe rogaret,
Non tulit Antigenes, (& erat tum dignus amari;)
Formoſum paribus nodis atque ære, Menalca.

Dieſes ganze Stück iſt dramatiſch. Es fängt ſich mit einem Geſpräche zweyer Schäfer an, die nachmals beide in Erzählungen ausbrechen. Der Styl iſt überall ſchäfermäßig; doch laſſen ſich dreyerley Abfälle oder Grade darinn wahrnehmen: der erſte iſt in dem Geſpräche der beiden Perſonen, die als Schäfer auftreten: dieß iſt der Ton der Schäferkomödie. Die andern beiden ſind in den Erzählungen, wo ſie nicht allein als Schäfer, ſondern als Schäferdichter, und folglich als begeiſtert erſcheinen: hier reden ſie aus einem höhern Tone. Die erſte Erzählung hat den Ton der Elegie; die zweyte den lyriſchen Ton an ſich.

Daphnis war es, der zuerſt ꝛc. Dieſes iſt das eigentliche Lob des Schäfers. Ohne Zweifel hatte es für die Zeitverwandten des Dichters das Verdienſt einer feinen Allegorie. Die Römer kannten den großen Mann, der ähnliche Dinge verrichtet hatte. Der übrige Theil dieſer Elegie wird dem Schmerze und der Trauer gewiedmet. Man redet mit dem Daphnis, als ob er es verſtehen könnte; man ſagt ihm, alles ſey in der Natur verändert, ſeitdem er nicht mehr lebe. So ſind die Menſchen gemacht. Könnten ſie ihre Leichenreden anhören,

ſo

ſo würde nichts ihrer Eigenliebe ſo ſehr ſchmeicheln, als wenn man ihnen ſagte, daß alles mit ihnen untergegangen ſey, daß an ihrem Leben die ganze Weltordnung gehangen hätte.

Ihr Hirten, beſtreut den Boden mit Laub ꝛc. Dergleichen Trauerceremonie war bey den Alten im Gebrauche. Ein ähnliches arkadiſches Leichenbegängniß hat unſer Wernike mit großer Feinheit beſchrieben:

. . . . Geht, haut der höchſten Eiche
Bewachſnen Stamm herum: und wenn der Wipfel zittert,
Erſt zweifelnd dräut, hernach der ungeheure Fall
Das weite Feld erſchüttert, ...
So ruft mit lauter Stimm: Auch ſo fiel Damon hin!
Auch ſo fiel Damon hin, wird dann der Wandrer ſagen,
Der im Vorbeygehn nicht darf nach der Deutung fragen;
So fiel der große Baum, der itzt mit ſeinem Stamm
Noch lang ſo weit nicht reicht, als vor ſein Schatten kam.

Eben derſelbe ehrt die Leiche eines jüngern Schäfers alſo:

Menal-

Menalkas, geh, und nimm der Gegend die Narziſſen!
Brich alle Roſen ab, und pflück' ein jedes Kraut,
Das man mit Wolluſt riecht und mit Vergnügen ſchaut!
Verunzier' unſer Feld! und trag' hernach die Beute
Mit umgeſchränktem Arm an unſers Daphnis Seite; ...
Daß man in ſeiner Gruft den ganzen Frühling finde.

Wir laſſen es bey dieſer einzigen Ekloge Virgils bewenden, weil wir ſie für hinlänglich halten, uns daraus einen richtigen Begriff von allen übrigen zu machen. Man findet darinn das natürliche Salz, die gewürzte Naivität, das molle atque facetum, welches Horaz an ſeinem Freunde rühmt. Man findet hier auserleſene Bilder, ſanfte und zärtliche Empfindungen, leichte, fließende, wohlklingende Verſe, und zwar von einem Wohlklange, der dem Murmeln eines Baches gleicht. Der Ausdruck iſt natürlich, zuweilen körnicht, allemal wahr. Doch giebt es einige Stellen, wo man mehr Ordnung, mehr Deutlichkeit, zuweilen auch ſo gar mehr Feinheit und Würzung verlangte. Ueberdem bringt er zuweilen Gegenſtände hinein, die uns die Beſchwer-

Beſchwerlichkeiten, die Feſſeln, die Pflichten, die Laſter, auch wohl die Tugenden der Städte wieder in den Sinn bringen. Welches aber nicht verhindert, daß dieſer Dichter, wenn er auch mit dem Theokrit nicht immer gleichen Schritt hält, ihm nicht wenigſtens ſehr nahe auf dem Fuße folgen ſollte.

Kalpurnius und Nemeſianus, der eine in Sicilien, der andre zu Karthago geboren, haben ſich unter der Regierung des Diokletians durch Schäfergedichte bekannt gemacht. Wenn man den Virgil geleſen hat, findet man bey ihnen wenig von dem ſanften und weichen Weſen, welches die Seele der Ekloge iſt. Sie haben hin und wieder angenehme Bilder, glückliche Verſe, aber nichts von dem Schäfergeiſte, der die Muſe des Theokrits beſeelete.

Dieſes iſt ohngefähr die Geſchichte der Ekloge, von Seiten ihrer Charakter betrachtet. So waren ihre Stufen und Abfälle bey den Alten. Diejenigen unter den Neuern, die eben dieſen Weg betraten, thaten weiter nichts, als daß ſie die verſchiedenen Charakter der erſten Autoren in andere Zeiten verſetzten.

Jedoch muß man hievon die Italiäner ausnehmen, die ihr einen ſo neuen Charakter gegeben haben, daß ſie bey ihnen ſich ſelbſt nicht

mehr kennt. Sie ſchimmert von epigrammatiſchem Witze, von Wortſpielen, von Gegenſätzen. Dieſes Urtheil fällt der Herr von Fontenelle über den Guarini, Bonarelli, Marino. Nach ſeiner Meynung iſt der Amint des Taſſo das beſte, was das neuere Italien in Schäfergedichten aufzuweiſen hat; und dieſes, wie er ſagt, darum, weil ſich dieſer dem ſpitzfindigen Witze ſeiner Landesleute etwas weniger überlaſſen hat. Indeſſen, es ſey nun ſolches ein beſonderer Vorzug der italiäniſchen Sprache, oder auch der Charakter der Skribenten ſelber, findet man in ihren Eklogen eine ungemeine Lieblichkeit und vieles von demjenigen weichen Weſen, welches der Schäferpoeſie eigen iſt. Wie ſehr iſt es zu bedauren, daß ſie der Witz durch ſein Flittergold verderbet hat!

Unter den franzöſiſchen Dichtern hat Racan, der im Jahre 1670 geſtorben iſt, die Ehre der Ekloge wieder gerettet, die Ronſard durch ſeine bäuriſche Sprache beſchimpft hatte. Man findet in ſeinen Schäfergedichten vieles von dem Geiſte des Theokrits und Virgils. Ja es ſind Stellen darinn, die man den feinſten Gedanken dieſer beiden Dichter an die Seite ſetzen kann.

Segrais.

Segrais iſt, nach dem Zeugniſſe des Herrn von Fontenelle, das beſte Muſter, das Frankreich in der Schäferpoeſie aufzuweiſen hat: hierinn iſt er mit dem berühmten Boileau gleicher Meynung. Man ſehe hier ſeine dritte Ekloge:

„Unterdeſſen ich hingehe zu meiner angebete„ten Amire, ſo hüte du meine Heerde, mein ge„treuer Tityr. Der heitre Stern der Mutter „Amors verkündigt die Ankunft Aurorens be„reits. Es iſt Zeit zu eilen. Lebe wohl, ge„liebter Tityr. Hüte du meine Heerde, ich „fliege zur Amire.

„Mag doch der Himmel, wenn ich wieder„kehre, zornig ſeyn, er ſchenke mir nur zum „Hingange heitere Stunden. Und ſollte ich

 „auch,

Tandis que je vais voir mon adorable Amire,
Garde bien mes troupeaux, mon fidéle Tityre.
L'aſtre heureux & brillant de la mere d'amour
De l'aurore vermeille annonce le retour.
Il eſt tems de partir. Adjeu, mon cher Tityre!
Garde bien mes troupeaux, je vole vers Amire.
Soit quand je reviendrai le ciel en courroux,
S'il me donne en allant un tems ſerain & doux:

Pourvû

„auch, wenn ich nur ankomme und wenn ich ſie nur
„ſehe, alſobald ſterben, ich ſtürbe mit Freuden.
„Was macht ſie jetzt? Womit unterhält ſie
„ſich? Wo werde ich bey meiner Ankunft mei-
„ne Schöne finden? Etwan unter dieſen nie
„vergrünenden Fichten, in die ich unſere Na-
„men mit hundert verſchiedenen Zügen grub?
„Oder an dem bluhmichten Ufer jenes klaren
„Bachs, allwo ich ihr zuerſt mein langes Leiden
„klagte? . . . . O du Kind, das über die
„Götter herrſcht und mit leichten Schwingen
„an Einem Tage ſo oft zu meiner Schäferinn
„fliegt, ſage ihr, wie viel Schmerzen man, fer-
„ne von ihr, duldet. Gehe, ſage ihr meine
„Zurückkunft, und dann komm ſchleunig wieder
„(woferne

Pourvû qu'enfin j'arrive, & qu'au moins je la voie,
Que je meure auſſitôt, je mourrai plein de joie.
Que fait-elle à préſent? de quoi s'entretient-elle?
Où dois-je en arrivant rencontrer cette Belle?
Sera-ce ſous ces Pins aux rameaux toûjours verds,
Où j'ai gravé nos noms en cent chiffres divers?
Sera-ce au bords fleuris de la claire fontaine,
Où je lui découvris mon amoureuſe peine? . . .
Enfant, Maître des Dieux, qui d'une aîle légere
Tant de fois en un jour voles vers ma Bergere,
Dis-lui, combien loin d'elle on ſouffre de tourment,
Vas, dis-lui mon retour, puis reviens promptement,
(Si

„(woferne man es kann, wenn man von ihr ſich „trennt!) und erzähle mir, wie ſie dieſe Zeitung „aufgenommen hat.

„O ihr Götter! welche Freude, wenn ich „ankomme, und ſie mich ehe ſieht, als ich ſie „ſehe, und von dem Hügel, welcher ihr meinen „Pfad entdeckt, mit lauter Stimme ſchreyend: „Er iſts! ja, ja, er iſt es ſelbſt! zum Ufer „ſchnell herunter ſteigt und nur Einen Schritt „thut, und mir vielleicht entgegen kömmt, „und die Arme gegen mich ausſtreckt = = = = „Eitele Gedanken, betriegliche Phantaſey! „Ein Liebhaber macht ſich auch außer dem „Schlafe viel ſüße Träume.

(Si pourtant on le peut quand on s'éloigne d'elle!)
M'apprendre comme elle a reçu cette nouvelle.
O Dieux! que de plaiſir, ſi, quand j'arriverai,
Elle me voit plutôt, que je ne la verrai.
Et du haut du côteau, qui découvre ma route,
En s'écriant: C'eſt lui! c'eſt lui-même, ſans doute!
Pour deſcendre en la rive elle ne fait qu'un pas,
Vient jusqu'à moi peut-être & me tendant les bras....
Inutiles penſées, ou peut-être menſonges!
Un amant ſans dormir ſe forge bien de ſonges...

„Wie glaubt man, fern von ſeiner Schäfe„rinn, die Dauer der Tage ſo lang! und wie „ſind die längſten, nahe bey ihr, ſo kurz!

„Gelagert im Schatten jener breiten Buche, „wo, nach ihrem Ausſpruch, meine Flöte den „Bluhmenkranz vor allen jungen Schäfern ge„wann, zum großen Verdruß Alkanders, ſin„ge, wird ſie mir allda ſagen, und werde nicht „müde, das Lied zu wiederholen, welches du „für deine getreue Amire machteſt. Dein Ge„ſang ergetzt mich mehr, als der Geſang der „Vögel. Ich höre deine Stimme lieber, als „das Murmeln des Bachs. O angenehme „Reden!

Que loin de ſa Bergere on ſent durer les jours,
Et qu'auprès d'elle auſſi les plus longs ſemblent courts!
Aſſis tous deux à l'ombre, au pied de ce grand hêtre,
Où, par ſon jugement, ma muſette champêtre
Sur nos jeunes Bergers la guirlande gagna,
Lorſqu'un ſi grand dépit Alcandre en témoigna,
Chante, me dira-t-elle, & ne ceſſe de dire
La chanſon, que tu fis pour ta fidéle Amire.
Ton chant me charme plus, que celui des oiſeaux.
J'aime moins que ta voix le doux bruit des ruiſſeaux.

O les

„Reden! o göttliche Dinge, die mir Amire ei„nes Tages ſagte mitten in der Roſenzeit! Ihr „ſanften Zephire, die ihr damals auf dieſen „ſchönen Fluren ſchwärmetet, habt ihr nichts „davon vor die Ohren der Götter gebracht?“

Wir wollen uns nicht in eine umſtändliche Unterſuchung der beſondern Schönheiten dieſes Stückes einlaſſen; ſie ſind ſehr leicht zu empfinden, zumal nach dem, was wir bisher geſagt haben.

Die Frau Deshoulieres.

Die Deshoulieres hat in ihren Idyllen einen reichen Vorrath von dem weichen und ſanften Weſen, und von derjenigen Würze, wovon Horaz redet. Alles iſt bey ihr voll feiner Empfindungen; ihre moraliſchen Gedanken ſelbſt werden zu lauter Empfindungen. Nur hat ſie nicht genug Abänderung in ihre Stücke gebracht. Sie ſcheinen alle aus einer zur Natur gewordenen Schwermuth herzufließen, wodurch ſie oft einen falſchen Schein von Elegie bekommen.

O les diſcours charmans! o les divines choſes,
Qu'un jour diſoit Amire en la ſaiſon des roſes!
Doux Zéphirs, qui regniez alors en ces beaux lieux,
N'en portâtes-vous rien aux oreilles des Dieux?

Wir haben von ihr Idyllen über die Schafe, über die Vögel, über den Bach, über die Bluhmen und andere mehr, die ihrem feinen Geſchmacke viel Ehre machen. Ihre Hauptabſicht hiebey iſt, zu zeigen, daß das Schickſal der Thiere und ſelbſt der lebloſen Dinge von dem Menſchen verdiene beneidet zu werden. Schade, daß eine ſolche Lehre fähig iſt, die Sitten weichlich und die Menſchen zu einer gewiſſen epikuriſchen Gemüthsart geneigt zu machen, die ganz und gar, ich ſage nicht allein der chriſtlichen Moral, ſondern auch derjenigen männlichen Stärke, derjenigen Geſundheit der Seele entgegen ſteht, die der Grund und die Stütze der wahren Tugend ſind!

Wir wollen uns begnügen, eine Schäferelegie von ihr anzuführen, worinn dergleichen Maximen nicht herrſchen.

Iris.

„Die Erde, matt und entkräftet, machte
„dem Winter ſeinen Sieg nicht mehr ſchwer.
„Die

Iris.

La terre fatiguée, impuiſſante, inutile
Préparoit à l'Hiver un triomphe facile.

Le

„Die trübere Sonne ſpornte ſchon ihren Lauf, „verlängerte die Nächte, kürzte den Tag: als „Iris, die Schäferinn, geziert mit tauſend Rei= „zen, und mit tauſend Reizen unglücklich und „ungeliebt, die halb entblätterten Gebüſche be= „trachtete: O ihr, ſprach ſie, die meine Thrä= „nen ſo oft benetzt, erfahrt nun des Autumnus „Rache: fallt, Blätter, fallt herab, ihr, die ihr „in eure finſtere Schatten den entzückten Thyr= „ſis ſo oft verbargt, bezahlt mir nun die Thrä= „nen, die ihr mir koſtetet!

„O Gefilde, der Freude meines Lebens auf „ewig entgegen, hier war es, wo mich die Lie=

Le Soleil ſans éclat précipitant ſon cours
Rendoit déjà les nuits plus longues que les jours,
Quand la Bergere Iris de mille appas ornée,
Et malgré tant d'appas Amante infortunée,
Regardant les buiſſons à demi-dépouillés,
Vous que me pleurs, dit-elle, ont tant de fois mouillez,
De l'Automne en courroux reſſentez les outrages;
Tombez feuilles, tombez, vous, dont les noirs ombrages
Des plaiſirs de Tyrſis faiſoient la ſûreté,
Et payez le chagrin, que vous m'avez coûté.

Lieux toûjours opposés au bonheur de ma vie,
C'eſt ici qu'à l'Amour je me vis aſſervie!

„be überwand! Hier ſahe ich den Undankbaren, „der mich beherrſcht, hier ſeufzete Iris zum erſtenmale! Aber indeſſen ich für ihn meine eigene Schwachheit befürchtete, lockte er ſeinen „Hylax, überhäufte ihn mit Liebkoſungen. „Weit entfernt, ſich der Unordnung zu bedienen, „in der ich war, ſahe der Grauſame nichts, oder „er wollte nichts ſehn! Er lobte meine Schafe, „mein Kleid, meinen Stab. Er erbot ſich, „mir ein Lied auf ſeiner Flöte zu ſpielen; er „wollte mir zeigen, durch welches Kraut eine „kranke Heerde ſich wieder zu ſtärken ſucht, und „was die Sonne mit allen den Nebeln macht, „die ſie aufzieht. Ach! hatte er mir nichts „angenehmeres zu ſagen?

„Seit

Ici j'ai vû l'Ingrat, qui me tient ſous ſes loix;
Ici j'ai ſoupiré pour la premiére fois!
Mais tandis que pour lui je craignois mes foibleſſes,
Il appelloit ſon chien, l'accabloit de careſſes;
Du déſordre où j'étois loin de ſe prévaloir,
Le cruel ne vit rien, où ne voulut rien voir!
Il loüa mes moutons, mon habit, ma houlette:
Il m'offrit de chanter un air ſur ſa muſette;
Il voulut m'enſeigner quelle herbe va paiſſant
Pour reprendre ſa force un troupeau languiſſant,
Ce que fait le Soleil des brouillards qu'il attire;
N'avoit-il rien, helas! de plus doux à me dire?

Depuis

„Seit dieſem unglückſeligen Tage was habe „ich nicht erlitten! Abweſenheit, Vernunft, „Stolz, nichts hilft mir fernerhin. Ich habe „den klügſten unter unſern alten Schäfern um „Rath gefragt; ich bin umſonſt ſeinem Rathe „in allem gefolgt; ich habe die Götter mit Weih„rauch, mit Opfern ermüdet; ich habe die Au„gen auf andere Schäfer geworfen: aber weder „der junge Atis, noch der zärtliche Philen, die „Zierde, die Luſt der Ufer der Seine, ſie, deren „Stirne ſchon hundert Myrthen krönen, erfah„ren in der Kunſt, ein widerſpenſtiges Herz zu „überwinden, ſie, denen ich ſelber half, mich „ungetreu zu machen, haben nicht einen Augen„blick

Depuis ce jour fatal que n'ai-je point ſouffert!
L'abſence, la raiſon, l'orgueil, rien ne me ſert:
J'ai de nos vieux Paſteurs conſulté le plus ſage;
J'ai mis tous ſes conſeils vainement en uſage;
De victimes, d'encens j'ai fatigué les Dieux;
J'ai ſur d'autres Bergers ſouvent tourné les yeux:
Mais ni le jeune Atis, ni le tendre Philene,
Les délices, l'honneur de rives de la Seine,
Dont le front fut cent fois de myrthes couronné;
Savans en l'art de vaincre un courage obſtiné,
Eux que j'aidois moi-même à me rendre inconſtante,
N'ont

„blick dieſe Zauberey zerſtören können, die mei=
„ne Sinne bethört. Noch wäre ich glücklich in
„dieſen ſchimpflichen Banden, wenn mein Schä=
„fer, da er mich nicht lieben kann, gar auf der
„Welt nichts liebte. Allein er liebt, er liebt
„vor meinen Augen eine ganz geringe Schön=
„heit; ihr Herz zu beſitzen iſt ſein ganzes Glück
„auf Erden; ihrentwegen verſäumt er ſeine
„Heerde, von ihr erſchallen ſeine Lieder, und
„weit entfernt, daß ihre Gefälligkeit ihn ein=
„ſchläfern ſollte, bekömmt ſeine Zärtlichkeit noch
„immer neues Feuer.

„O ihr Büſche, ihr einzigen Vertrauten ih=
„rer Liebe, ihr Büſche, die ich haſſe! ihr wißt
„es,

N'ont pû rompre un moment le charme qui m'en-
chante.
Encor ſerois-je heureuſe en ce honteux lien,
Si, ne pouvant m'aimer, mon Berger n'aimoit rien.
Mais il aime à mes yeux une Beauté commune,
A poſſéder ſon cœur il borne ſa fortune.
C'eſt pour elle qu'il perd le ſoin de ſes troupeaux,
Pour elle ſeulement raiſonnent ſes pipeaux,
Et loin de ſe laſſer des faveurs, qu'il a d'elle,
Sa tendreſſe en reprend une force nouvelle.
Bocages, de leurs feux uniques confidens,
Bocages, que je hais! voux ſavez ſi je ments:

Depuis

„es, ob ich lüge: ſeit den ſchönen Frühlingsta-
„gen, die den Reſt des langen und traurigen
„Winters verjagten, mir allein zu keiner Freu-
„de, bis zu den letzten Trümmern eurer vergäng-
„lichen Schönheit, was für Tage haben ſie nicht
„in dieſen einſamen Gegenden durchlebt! War-
„um warft ihr ihm nicht vor, dem Undankba-
„ren, den ich anbete, daß ich, trotz ſeiner Käl-
„te, ach Himmel! daß ich ihn noch liebe?
„Warum maltet ihr ihm nicht die Unruhe, die
„Qual, die Verzweifelung ab, die ihr ſo oft geſe-
„hen habt? Warum ſagtet ihr ihm nicht, ſeine
„Zärtlichkeit rege zu machen, daß ich ſtärker lie-
„ben kann, als er, als ſeine Liebhaberinn? —
„Aber

Depuis que les beaux jours, à moi ſeule funeſtes,
D'un long & triſte hiver eurent chaſſé les reſtes,
Juſqu'à l'heureux débris de vos frêles beautés,
Quels jours ont-ils paſſez dans ces lieux écartés!
Que n'y reprochiez-vous à l'Ingrat que j'adore,
Que, malgré ſes froideurs, helas! je l'aime encore!
Que ne lui peigniez-vous ces mouvemens confus,
Ces tourmens, ces tranſports, que vous avez tant vûs?
Que ne lui diſiez-vous pour tenter ſa tendreſſe,
Que je ſai mieux aimer que lui, que ſa maitreſſe? —
Mais

„Aber meine Vernunft ſchweift aus! Ach! „welchen Troſt, welche Hülfe kann ich von euch „erwarten, von euch, die ihr ſelbſt ihrer Liebe „dient! Die Götter werden mitleidiger mit mei„nem Unglück ſeyn, der Winter wird für mich „die Strenge haben, die mir willkommen iſt. „Schon naht er ſich, ſchon verwüſtet der wilde „Nord durch ſeinen froſtigen Hauch unſere Thä„ler; bald wird Schnee die Wieſe decken, und „jede Heerde wird in ihren Ställen bleiben, und „man wird ſie nicht mehr unter euren Schatten „ſitzen ſehn, ſie, die glückliche Daphne, ihn, „den verliebten Thyrſis.

„Doch

Mais ma raiſon s'égare! ah! quels ſoins, quels ſecours
Dois-je attendre de vous qui ſervez leurs amours!
Les Dieux à mes malheurs ſeront plus ſecourables,
L'hiver aura pour moi des rigueurs favorables.
Il approche, & déjà les fougueux Aquilons
Par leur ſouffle glacé déſolent nos valons.
La neige qui bien-tôt couvrira la prairie
Retiendra les troupeaux dans chaque bergerie,
Et l'on ne verra plus ſous votre ombrage aſſis
Ni l'heureuſe Daphné, ni l'amoureux Tyrſis.

Mais

„Doch ach! mit welcher ſchmeichelhaften „Hoffnung tröſtet ſich mein Herz! Die Stun„den fliehn eilig dahin: bald bringt der Lenz, „den meine Seele haßt, den Thyrſis und die „Daphne an dieſen Ort zurück. Ihr werdet „wiederkommen, ihr Blätter, ihr werdet dieſes „Gehölze wieder verfinſtern, ſie werden ſich „wieder lieben unter eurem treuloſen Schatten, „und mein heftiger Schmerz und meine eifer„ſüchtige Wut um meinen undankbaren Schä„fer wird wieder mit euch wachſen!“

Geßner.

Dieſer Dichter hat in dem wahren Geiſte des Theokritus gedichtet. Man findet hier gleiche Süßigkeit, gleiche Naivität, gleiche Unſchuld in den Sitten. Seine Erfindungen ſind mannichfaltig, ſeine Plane regelmäßig, nichts

Mais hélas! quel eſpoir me flate & me conſole!
Avec rapidité le tems fuit & s'envole,
Et bien-tôt le Printems, à mon ame odieux,
Ramenera Tyrſis & Daphné dans ces lieux.
Feuilles, vous reviendrez, vous rendrez ces bois ſombres,
Ils s'aimeront encor ſous vos perfides ombres,
Et me vives douleurs, & mes tranſports jaloux
Pour mon ingrat Amant renaîtront avec vous!

nichts iſt ſchöner, als ſein Kolorit. Er hat zwar nur in Proſe geſungen, allein ſeine Proſe iſt ſo wohlklingend, daß wir den Klang des Theokritiſchen Verſes nur ſehr wenig vermiſſen. Wir wollen unſer Urtheil durch einige Beyſpiele beſtätigen.

Amyntas.

„Bey frühem Morgen kam der arme Amyn-
„tas aus dem dichten Hain, das Beil in ſeiner
„Rechten. Er hatte ſich Stäbe geſchnitten zu
„einem Zaun, und trug ihre Laſt gekrümmt auf
„der Schulter. Da ſah er einen jungen Eich-
„baum neben einem hinrauſchenden Bach, und
„der Bach hatte wild ſeine Wurzeln von der
„Erd' entblößet, und der Baum ſtund da, trau-
„rig, und drohte zu ſinken. Schade! ſprach
„er, ſollteſt du Baum in dieß wilde Waſſer
„ſtürzen; nein, dein Wipfel ſoll nicht zum Spiel
„ſeiner Wellen hingeworfen ſeyn. Itzt nahm
„er die ſchweren Stäbe von der Schulter: ich
„kann mir andre Stäbe holen, ſprach er; und
„hub an, einen ſtarken Damm vor den Baum
„hinzubauen, und grub friſche Erde. Itzt
„war der Damm gebaut, und die entblößten
„Wurzeln mit friſcher Erde bedeckt; und itzt
„nahm er ſein Beil auf die Schulter, und lä-

„chelte noch einmal, zufrieden mit ſeiner Ar„beit, in den Schatten des geretteten Baumes „hin, und wollte in den Hain zurück, um an„dre Stäbe zu holen. Aber die Dryas rief „ihm mit lieblicher Stimme aus der Eiche zu: „Sollt' ich unbelohnet dich weglaſſen, gütiger „Hirt? Sage mir, was wünſcheſt du zur Be„lohnung? Ich weiß, daß du arm biſt, und „nur fünf Schafe zur Weide führeſt. O! wenn „du mir zu bitten vergönneſt, Nymphe: ſo „ſprach der arme Hirt: mein Nachbar Palä„mon iſt ſeit der Erndte ſchon krank, laß ihn „geſund werden!

„So bat der Redliche: und Palämon ward „geſund. Aber Amyntas ſah den mächtigen „Segen in ſeiner Heerde und bey ſeinen Bäu„men und Früchten, und ward ein reicher Hirt; „denn die Götter laſſen die Redlichen nicht un„geſegnet.“

Man ſieht, daß unſer Dichter ſeine Schäfer in ein längſt verfloſſenes Weltalter verſetzt, damit er ihnen alles geben kann, was des poetiſchen Schmuckes am fähigſten iſt, und alles von ihnen entfernen kann, was uns auf der einen Seite zu unwahrſcheinlich und auf der andern zu niedrig dünken würde.

Wie gutartig müſſen nicht die Einwohner dieſes glückſeligen Winkels der Erde ſeyn, wenn ſie der Umſturz eines wilden Baumes ſo ſehr rührt? Was wird nicht, ſo ſchließt man, das Leiden eines unſchuldigen Thieres, was wird nicht das Unglück eines Menſchen thun! Auch will dieſer junge Schäfer ſein Glück willig fahren laſſen, wenn er nur dafür ſeinen kranken Nachbar geſund machen kann.

Der Schluß dieſer Idylle iſt in dem Geſchmacke des Alterthums: er iſt nichts weniger, als epigrammatiſch. Wie viel Dichter würden Muth genug haben, ſo einfältig zu ſchließen?

Man ſehe hier eine ganze veränderte Scene, ein arkadiſches Nachtſtück! Ort und Inhalt ſind von gleicher Farbe.

Myrtill und Thyrſis.

„Myrtill hatte ſich in einer kühlen nächtli„chen Stunde auf einen weitumſehenden Hügel „begeben; geſammelte dürre Reiſer brannten „vor ihm in hellen Flammen, indeß daß er ein„ſam ins Gras geſtreckt mit irrenden Blicken „den Himmel, mit Sternen beſäet, und die

„vom

„vom Monde beleuchtete Gegend durchlief. „Aber ſchüchtern ſah er ſich itzt um; denn es „rauſchte etwas im Dunkeln daher. Es war „Thyrſis. Sey mir willkommen, ſprach er: „ſetze dich zum wärmenden Feuer. Wie kömmſt „du hieher, jetzt da die ganze Gegend ſchlum„mert?

„Thyrſis. Sey mir gegrüßt! Hätt' ich dich „zu finden geglaubt, ich hätte nicht ſo lange ge„zaudert, den lodernden Flammen zu folgen, „die im Dunkeln ſo ſchön ins Thal glänzen. „Aber höre, Myrtill! itzt, da des Mondes „düſtrer Schimmer und die einſame Nacht zu „ernſten Geſängen uns lockt, höre, Myrtill! „ich ſchenke dir eine ſchöne Lampe, die mein „künſtlicher Vater aus Erde gebildet hat, eine „Schlange mit Flügeln und Füßen, die den „Mund weit aufſperrt, aus dem das kleine Licht „brennt; den Schweif ringelt ſie empor, be„quem zur Handhabe: dieß ſchenk ich dir, wenn „du mir die Geſchichte des Daphnis und der „Chloe ſingeſt.

„Myrtill. Ich will dir die Geſchichte des „Daphnis und der Chloe ſingen, itzt da die „Nacht zu ernſten Geſängen lockt. Hier ſind

„dürre Reiſer: ſieh du indeß, daß das wär=
„mende Feuer nicht erlöſche.

„Klaget mir nach, ihr Felſenklüfte! trau=
„rig töne mein Lied zurück durch den Hain und
„vom Ufer!

„Sanft glänzte der Mond, als Chloe am
„einſamen Ufer ſtund, ſehnlich wartend; denn
„ein Nachen ſollte den Daphnis über den Fluß
„bringen. Lange ſäumt mein Geliebter: ſo
„ſprach ſie; die Nachtigall ſchwieg, und horchte
„die zärtlichen Accente. Lange ſäumt er;
„doch = = = horche = = = ich höre ein Plätſchern,
„wie Wellen, die wider einen Nachen ſchlagen.
„Kömmſt du? ja! — doch nein! Wollt ihr
„mich noch oft betriegen, ihr plätſchernden
„Wellen? O! ſpottet nicht des ungeduldigen
„Wartens des zärtlichſten Mädchens! Wo biſt
„du, itzt Geliebter? beflügelt Ungeduld nicht dei=
„ne Füße? Wandelſt du itzt im Hain dem Ufer
„zu? O! daß kein Dorn die eilenden Füße ver=
„letze, und keine ſchleichende Schlange deine
„Ferſen! Du keuſche Göttinn, Luna! oder
„Diana, mit dem nie fehlenden Bogen! ſtreue
„von deinem ſanften Glanz auf ſeinen Weg hin.
„O! wenn du aus dem Nachen ſteigſt, wie will
„ich dich umarmen! = = = Aber itzt, gewiß itzt, itzt

„triegt

„kriegt ihr mich doch nicht, ihr Wellen! O! „ſchlaget ſanft den Nachen! traget ihn ſorgfäl„tig auf eurem Rücken! Ach! ihr Nymphen, „wenn ihr je geliebt habt, wenn ihr je wißt, „was zärtliche Erwartung iſt ‒ ‒ ‒ Ich ſeh ihn! „Sey mir gegrüßt! — — Du antworteſt „nicht? Götter! — — Itzt ſank Chloe ohn„mächtig am Ufer hin.

„Klaget mir nach, ihr Felſenklüfte! trau„rig töne mein Lied zurück durch den Hain und „vom Ufer!

„Ein umgeſtürzter Nachen ſchwamm daher. „Der Mond beſchien die klägliche Geſchichte. „Am Ufer lag Chloe ohnmächtig, und eine „ſchauernde Stille herrſchte umher. Aber ſie „erwachte wieder, ein ſchreckliches Erwachen! „Sie ſaß am Ufer bebend und ſprachlos, und „der Mond verbarg ſich hinter den Wolken. „Ihre Bruſt bebte von Schluchzen und Seuf„zen; itzt ſchrie ſie laut und die Echo wieder„holte der traurigen Gegend ihr Geſchrey, und „ein banges Winſeln rauſchte durch den Hain „und durch die Gebüſche. Sie ſchlug die rin„genden Hände auf die Bruſt, und riß die Lo„cken vom Haupt: Ach Daphnis! Daphnis! „O ihr treuloſen Wellen! Ihr Nymphen! ‒ ‒ ‒

„Ach! ich Elende! ich zaudre, ich ſäume, den „Tod in den Wellen zu ſuchen, die mir die Freu„de meines Lebens geraubet haben! So rief ſie, „und ſprang vom Ufer in den Fluß.

„Klaget mir nach, ihr Felſenklüfte! trau„rig töne mein Lied zurück durch den Hain und „vom Ufer!

„Aber die Nymphen hatten den Wellen be„fohlen, ſorgfältig ſie auf dem Rücken zu tra„gen. Grauſame Nymphen! rief ſie, ach! „zögert nicht meinen Tod! Ach verſchlingt mich, „Wellen! Aber die Wellen verſchlangen ſie nicht; „ſie trugen ſie ſanft auf dem Rücken, zum Ufer „eines kleinen Eylandes. Daphnis hatte mit „Schwimmen ſich ans Eyland gerettet. Wie „zärtlich ſie ihm in die Arme ſank, und ihr Ent„zücken, o! das kann ich nicht ſingen! zärtli„cher, als wenn die Nachtigall ihrem Gefäng„niß entfliegt: ihr Gatte hatte Nächte durch im „Wipfel kläglich geſeufzet, ſie fliegt itzt entzückt „dem ſchauernden Gatten zu; ſie ſeufzen und „ſchnäbeln und umſchlagen ſich mit ihren Flü„geln: aber itzt tönt ihr Entzücken in Freuden„liedern die Nacht durch.

„Klaget itzt nicht mehr, ihr Felſenklüfte! „Freude töne itzt vom Hain zurück und vom

„Ufer!

„Ufer! — Und du, gieb mir die Lampe! denn „ich habe dir die Geſchichte des Daphnis und „der Chloe geſungen.“

Der Dichter hat mit großer Feinheit dieſe tragiſche Geſchichte eingeführt: er verwandelt ſie in ein Lied. Tragiſche Begebenheiten ſind in dieſem glückſeligen Lande etwas ſo ſeltenes, daß die Einwohner ſie als eine ſonderbare Merkwürdigkeit aufbewahren. Ueberdem hat dieſe kleine Tragödie einen glücklichen Ausgang, und verwundet nur ſo viel, als nöthig iſt, uns deſto angenehmer wieder zu heilen.

Das Geſchenk, welches der Schäfer hier bekömmt, iſt kein Becher, kein Stab, keine Pfeife: es iſt ein weniger abgenütztes Geſchenk, es iſt eine irdene Lampe, die ihren Werth von der artigen Empfindung und von dem geliebten Werkmeiſter erhält.

Du keuſche Göttinn Luna! oder Diana mit dem nie fehlenden Bogen! ſtreue von deinem ſanften Glanz auf ſeinen Weg hin! Der Dichter ſagt nicht: Streue Glanz auf ſeinen Weg: dieſes wäre vielleicht zu ſtark geweſen; er ſchwächt die Farben, und ſagt nur: Streue von deinem ſanften Glanz auf ſeinen

Weg hin: eine Redensart, die zugleich die Miene des Alterthums an ſich hat. Mit gleicher Sorgfalt verſtärkt er die Farben, ſo bald es nöthig iſt. Anſtatt zu ſagen: Man ſahe deutlich beym Mondenſchein das ganze Unglück, das hier geſchehen war, heißt es: Der Mond beſchien die klägliche Geſchichte. Wie kurz, wie ſtark! und zugleich wie natürlich!

Die nachläßigen Wiederholungen, welche die Kenner beym Theokrit und Homer ſo ſehr lieben, weiß unſer Dichter hier und überall glücklich anzubringen. Wir ſagen nichts von den wiederkehrenden Zeilen dieſer Rhapſodie: Klaget mir nach, ihr Felſenklüſte; ſie ſtehen hier an den vortheilhafteſten Stellen, und thun die beſte Wirkung von der Welt.

Unſer erfindungsreiche Arkadier ſchildert nicht immer Frühling und Jugend und Schäfertänze: er weiß auch einen Greis, eine Wintergegend, ein Bacchusfeſt mit der beſtmöglichſten Anmuth zu ſchildern. Seine ſpielenden Perſonen ſind nicht lauter Hirten: es iſt auch ein verirrter Jäger, ein trunkener Faun, ein dummer Satyr. Man ſehe hier den verirrten

Jäger,

Jäger, und zugleich, in einiger Entfernung, die Städte, wie ſie gegen unſer Arkadien abſtechen.

Menalkas und Aeſchines der Jäger.

Der junge Hirt Menalkas weidete auf einem hohen Gebirge, und er gieng tief ins Gebirg, im wilden Hain ein Schaf zu ſuchen, und im wilden Hain fand er einen Mann, der abgemattet im Buſche lag. „Ach! junger Hirt, „ſo rief der Mann, ich kam geſtern auf dieß „wilde Gebirge, die Rehe und die wilden „Schweine zu verfolgen: und ich habe mich ver„irrt, und bis itzt keine Hütte, und keine Quel„le für meinen Durſt, und keine Speiſe für „meinen Hunger gefunden. Der junge Me„nalkas gab ihm itzt Brodt aus ſeiner Taſche, „und friſchen Käs, und nahm ſeine Flaſche von „der Seite: Erfriſche dich, ſo ſprach er, hier „iſt friſche Milch; und dann folge mir, daß ich „dich aus dem Gebirge führe. Und der Mann „erfriſchte ſich, und der Hirt führte ihn aus dem „Gebirge.

„Aeſchines, der Jäger, ſprach itzt: Du ſchö„ner Hirt! du haſt mein Leben gerettet: wie

„ſoll ich dich belohnen? Komm mit mir in die „Stadt: dort wohnt man nicht in ſtrohernen „Hütten; Paläſte von Marmor ſteigen dort „hoch an die Wolken, und hohe Säulen ſtehen „um ſie her. Du ſollſt bey mir wohnen, und „aus Gold trinken, und die köſtlichen Speiſen „aus ſilbernen Platten eſſen.

„Menalkas ſprach: Was ſoll ich in der „Stadt? Ich wohne ſicher in meiner niedern „Hütte: ſie ſchützt mich vor Regen und rauhen „Winden; und ſtehn nicht Säulen umher, ſo „ſtehn doch fruchtbare Bäume und Reben um- „her. Dann hol' ich aus der nahen Quelle „klares Waſſer im irdenen Krug. Auch hab' „ich ſüßen Moſt; und dann eß' ich, was mir „die Bäume und meine Heerde geben; und „hab' ich nicht Silber und Gold, ſo ſtreu ich „wohlriechende Bluhmen auf den Tiſch.

„Aeſchines. Komm mit mir, Hirt! dort „hat man auch Bäume und Bluhmen; dort hat „ſie die Kunſt in gerade Gänge gepflanzet, und „in ſchön geordnete Betten geſammelt. Dort „hat man auch Quellen: Männer und Nymphen „von Marmor gießen ſie in große marmorne „Becken.

„Menalkas. Schöner iſt der ungekünſtel-
„te ſchattichte Hain mit ſeinen gekrümmten Gän-
„gen; ſchöner ſind die Wieſen mit tauſendfälti-
„gen Bluhmen geſchmückt. Ich hab' auch Bluh-
„men um die Hütte gepflanzt, Majoran und Li-
„lien und Roſen. Und o! wie ſchön ſind die
„Quellen, wenn ſie aus Klippen ſprudeln, oder
„aus dem Gebüſche von Hügeln fallen, und
„dann durch bluhmichte Wieſen ſich ſchlängeln!
„Nein, ich geh nicht in die Stadt.

„Aeſchines. Dort wirſt du Mädchen ſe-
„hen in ſeidenem Gewande, von der Sonne un-
„beſchädigt, weiß wie Milch, mit Gold und
„köſtlichen Perlen geſchmückt; und die ſchönen
„Geſänge künſtlicher Saitenſpieler entzücken da
„dein Ohr.

„Menalkas. Mein braunes Mädchen iſt
„ſchön; du ſollteſt ſie ſehen, wenn ſie mit fri-
„ſchen Roſen und einem bunten Kranze ſich
„ſchmückt. Und o! wie froh ſind wir, wenn
„wir bey einer rauſchenden Quelle im ſchattich-
„ten Buſche ſitzen! ſie ſingt dann; o! wie ſchön
„ſingt ſie! und ich begleite ihren Geſang mit
„der Flöte: unſer Geſang tönt dann weit um-
„her, und die Echo ſinget uns nach. Oder wir
„behorchen den ſchönen Geſang der Vögel, die
„von

„von den Wipfeln der Bäume und aus den Ge„büſchen ſingen. Oder ſingen eure Saitenſpie„ler beſſer, als die Nachtigall oder die liebliche „Graſemücke? Nein, nein! ich geh nicht mit „dir in die Stadt.

„Aeſchines. Was ſoll ich dir denn geben, „Hirt? Hier, nimm die Hand voll Gold, und „dieß goldene Hüfthorn.

„Menalkas. Was ſoll mir das Gold? ich „habe Ueberfluß. Soll ich mit dem Golde die „Früchte von den Bäumen erkaufen? oder die „Bluhmen von den Wieſen? oder ſoll ich von „meiner Heerde die Milch erkaufen?

„Aeſchines. Was ſoll ich dir denn geben, „glücklicher Hirt? womit ſoll ich deine Gutthat „belohnen?

„Menalkas. Gieb mir die Kürbißflaſche, „die an deiner Seite hängt: mir deucht, der „junge Bacchus iſt darauf gegraben, und die „Liebesgötter, wie ſie Trauben in Körbe ſam„meln. Und der Jäger gab ihm freundlichlä„chelnd die Flaſche; und der junge Hirt hüpfte „vor Freuden, wie ein junges Lamm hüpft.

Wie viel verliert der Pomp der Stadt gegen die Schönheiten des Schäferlandes, ſo wie es unſer Dichter hier zu malen weiß! Wie naiv ſind alle Reden dieſes jungen Hirten, der zuletzt nichts von dem Stadtmanne annimmt, als was ſchäfermäßig iſt!

Die größeſte Naivität unſers Dichters ſehe man in dem letzten Stücke, das wir anführen wollen.

Phyllis und Chloe.

„Phyllis. Du, Chloe! immer trägſt du „dein Körbchen am Arm.

„Chloe. Ja, Phyllis! ja! immer trag' „ich das Körbchen am Arm; ich würd' es nicht „um eine ganze Heerde geben; nein, ich würd' „es nicht geben, ſprach ſie, und drückt' es lä„chelnd an ihre Seite.

„Phyllis. Warum, Chloe! warum hältſt „du dein Körbchen ſo werth? Soll ich rathen? „Sieh, du wirſt roth! ſoll ich rathen? — —

„Chloe. Hu — — roth?

„Phyllis. Ja! wie wenn einem das Abend„roth ins Angeſicht ſcheint.

„Chloe.

„Chloe. Hu! Phyllis! = = = ich will dirs „ſagen: der junge Amyntas hat mirs geſchenkt, „der ſchönſte Hirt; er hat es ſelbſt geflochten. „Ach! ſieh, wie nett, ſieh, wie ſchön die grü= „nen Blätter und die rothen Bluhmen in das „weiße Körbchen geflochten ſind! Und ich halt' „es werth, wo ich hingehe, da trag' ichs am „Arm. Die Bluhmen dünken mich ſchöner, ſie „riechen lieblicher, die ich in meinem Körbchen „trage, und die Früchte ſind ſüßer, die ich aus „dem Körbchen eſſe. Phyllis = = = doch was „ſoll ich alles ſagen? — — Ich, = = = ich habs „ſchon oft geküßt. Er iſt doch der beſte, der „ſchönſte Hirt.

„Phyllis. Ich habe es ihn flechten geſehn: „wüßteſt du, was er da zu dem Körbchen „ſprach! Aber Alexis, mein Hirt, iſt eben ſo „ſchön! du ſollteſt ihn ſingen hören! Ich will „das Liedchen dir ſingen, das er geſtern mir „ſang.

„Chloe. Aber, Phyllis! was hat Amyn= „tas zum Körbchen geſagt?

„Phyllis. Ja, ich muß erſt das Liedchen „ſingen.

„Chloe. Ach! = = = Iſt es lang?

„Phyl=

„Phyllis. Höre nur! — Froh bin ich, „wenn das Abendroth am Hügel mich beſcheint: „doch, Phyllis! froher bin ich noch, wenn ich „dich lächeln ſeh. So froh geht nicht der „Schnitter heim, wenn er die letzte Garb' in „ſeine volle Scheune trägt, als ich, wenn ich, „von dir geküßt, in meine Hütte geh. — So „hat er geſungen.

„Chloe. Ein ſchönes Lied! Aber, Phyl„lis! was ſprach Amyntas zum Körbchen?

„Phyllis. Ich muß lachen. Er ſaß am „Sumpf im Weidenbuſch, und indeß daß ſeine „Finger die grünen und die braunen und die „weißen Ruthen flochten, indeß — — —

„Chloe. Nu denn? warum ſchweigeſt du? „Indeß, (fuhr Phyllis lachend fort,) indeß „ſprach er:

„Du Körbchen! dich will ich Chloen ſchen„ken, der ſchönen Chloe, die ſo lieblich lä„chelt. Da ſie geſtern die Heerde bey mir vor„bey trieb: Sey mir gegrüßt, Amyntas, ſprach „ſie, und lächelte ſo freundlich, ſo freundlich, „daß mir das Herz pochte. Schmiegt euch ge„horſam, ihr bunten Ruthen, und zerbrechet „nicht unter dem Flechten! Ihr ſollt dann an „der liebſten Chloe Seite hangen. Ja! wenn „ſie es werth hält = = = o! wenn ſie es werth „hielte!

„hielte! wenn ſie es oft an ihrer Seite trü„ge! — So ſprach er, und indeß war das „Körbchen gemacht, und da ſprang er auf, und „hüpfte, daß es ihm ſo wohl gelungen war.

„Chloe. Ach! ich geh. Dort hinter je„nem Hügel treibt er ſeine Heerde; ich will „bey ihm vorbeygehn: Sieh, will ich ſagen, „ſieh, Amyntas! ich habe dein Körbchen am „Arm!

Leſer, deren Geſchmack nicht durch lauter ſtark gewürzte Poeſien verwöhnt iſt, und die den neuern Dichter darum nicht geringer achten, weil er neu iſt, oder weil er in einer Sprache geſchrieben hat, die zu verſtehen weniger Mühe koſtet, ſolche Leſer werden an dieſem Stücke eben ſo viel Vergnügen finden, als an den naiveſten Tändeleyen Anakreons und Katulls.

Welch ein Wunder, wenn unſer Dichter gleiche Einfalt, gleiche Naivität mitten in den Feſſeln des vollklingenden Theokritiſchen Verſes behalten hätte! Doch es iſt beſſer, daß dieſe Idyllen ſo ſind, wie ſie ſind, als daß ſie das geringſte von ihrer Süßigkeit und Einfalt verloren haben.

Wir wollen zum Beſchluſſe noch ein Paar Eklogen in Verſen herſetzen, wovon die erſte eine

ne Nachahmung der drey und zwanzigſten Idylle des Theokritus, die unglückliche Liebe genannt, und die zweyte eine freye Ueberſetzung der ſechſten Ekloge Virgils iſt.

Alcimadure.

Der Poet richtet zuerſt ſeine Rede an die ſchöne Elvire, und ermahnt ſie zur Liebe; hierauf ſtellt er ihr das Exempel der Alcimadure vor.

Alcimadure war ſo jung und ſtolz, wie du;
Dem holden Amor feind, feind ihrer eignen Ruh.
Muthwillig ſprang ſie ſtets auf bunten Bluhmenfluren,
Gleich einem Füllen an dem Bach;
Und folgete des Wildes Spuren
Beym Morgenthau in dunkeln Wäldern nach.
Sie war ſo ſchnell, wie du, die Liebenden zu fliehen,
So reizungsvoll, wie du, ſie ſtets ſich nachzuziehen.
Auch Daphnis liebte ſie, Sylvanders ſchöner Sohn,
Wie Pollux ſtark, voll Feuer, wie Adon:
Allein ſie würdiget ihn nicht, ihn anzublicken,
Noch ihm ein gütig Wort, ein Lächeln zuzuſchicken.
Wohin er kömmt, da iſt ſie nie;
Und iſt ſie da, ſo flüchtet ſie.
Je brünſtiger er liebt, je mehr ſcheint ſie zu haſſen.

Der Arme will ſich itzt dem Schickſal überlaſſen.
Sein Leben mehret ſeine Noth.
Sein Wunſch, ſein Glück iſt ein geſchwinder Tod.
Noch Einen Blick von ihr: und dann will er erblaſſen.

Er ſchleppt den matten Leib vor der Tyranninn Haus,
Aechzt vor der Schwelle laut, netzt ſie mit tauſend Zähren:
Und nur die Winde ſinds, die ſein Gegirre hören;
Er klopft, und niemand ſieht heraus.
Sie ſitzet, rund umringt von lachenden Geſpielen,
Und höhnet Amors Pfeil und allgemeine Macht.
Man ſieht ſie mit der Hand in einem Körbchen wühlen,
Worinn ein duftend Heer von Wieſenbluhmen lacht,
Die ſie vom Stiel mit zarten Fingern pflücket,
Und ihre Bruſt damit und ihre Locken ſchmücket.

„Alcimadure!“ rief der Schäfer weinend aus:
„Wie wünſch' ich mir das Glück von deinem Bluhmenſtrauß!
„Wie wünſch' ich, darf ich nicht vor deinen Augen leben,
„Zum mindſten meinen Geiſt vor ihnen aufzugeben!
„Ich war dir lebend eine Laſt,
„Bin ich dir auch im Tode noch verhaßt?

„Ja!

„Ja! du mißgönneſt mir das traurige Ergetzen,
„An deiner Göttlichkeit mich ſterbend noch zu letzen.
„Ach! nimm zum wenigſten, wenn ich nun nicht mehr bin,
„Mein Hab' und Gut, Hund, Heerd' und Wieſen hin!
„Mein alter Vater ſoll auf dieſen deinen Triften,
„Wann ich geſtorben bin, dir einen Tempel ſtiften,
„In deſſen Mitte ſich ein Marmor ſtolz erhöht,
„Auf dem dein himmliſch Bild, bekränzt mit Bluhmen, ſteht.
„Vielleicht wird da mein Geiſt dir noch vor Augen ſchweben,
„Da ſeufzeſt du vielleicht auf der verwaiſten Trift:
„Ach Daphnis! wärſt du noch am Leben!
„Wenn du mein Grabmaal ſiehſt mit dieſer Ueberſchrift:
Hier, Wanderer! ſteh weinend ſtille;
Hier kam, aus Liebe, Daphnis um:
Es war der grauſamen Alcimadure Wille = =

Bey dieſem Wort rührt ihn der Stahl der Parzen an:
Des Todes ſchwarze Nacht deckt ſeine Augenlieder;
Sein matter Geiſt verläßt ſo flüchtig ſeine Glieder,
Daß er die Schäferinn nur halb noch nennen kann.

Was thut die Grauſame? Sie geht aus ihrer Hütte,

Gleich einer jungen Braut an ihrem Feſt ge-
ſchmückt.
Man zeigt ihr Daphnis Leib, erzählt ihr, wie er
litte,
Wie er erblaſſend noch verliebt nach ihr geblickt.
Man fleht ſie, nur mit wenig Zähren
Ihr Mitleid kund zu thun und ſein Gebein zu
ehren.

Umſonſt. Sie ſchweigt, und eilt mit ihrer Schaar
davon
Zu Amors Tempel hin, ſpricht Amorn da noch Hohn,
Und tanzet um ſein Bild mit ſpöttiſcher Geberde:
Das Bildniß ſchwankt, ſtürzt um und ſchmettert ſie
zur Erde;
Und eine Stimm' erſchallt und wiederſchallt umher:
Nun liebe jedermann, die Spröde lebt nicht mehr!

Sie ſteigt zum Styx hinab und ſieht auf ſtillen
Matten,
Wo Lethe langſam rollt, des frommen Schäfers Schat-
ten:
Stutzt, findt ihn ſchön, und wird betrübt,
Daß ſie ihn lebend nicht geliebt. —
„Ach Daphnis!“ ruft ſie laut: „du buhlteſt um mein
Herze,
„Und warſt deſſelben werth; doch hab' ich dir dieß
Herze,
„Ich Undankbare! nicht geſchenkt.

„Empfang'

„Empfang' es, Schönſter, itzt! Es ſey mein ſtolzes Weſen,
„Das dir ſo ſehr zur Qual geweſen,
„Ganz in Vergeſſenheit geſenkt;
„Weil ich durch Thränen dir, weil ich durch eine Menge
„Getreuer Küſſe dir die ungerechte Strenge
„Erſetzen will.“ — Sie ſchwieg, und fuhr zu ſeufzen fort;
Er aber nahm, voll Ernſt, das Wort:
„Das Angedenken jener Stunden,
„Die ich vordem gelebt, iſt allbereits verſchwunden.
„Ob ich dich da geliebt, das iſt mir unbekannt:
„Itzt, weiß ich, lieb' ich nicht. Aus dieſen ſtillen Gründen
„Hat Jupiter den Quell der Thränen und der Sünden,
„Die ſüße Raſerey der Liebe, längſt verbannt;
„Kein Frommer iſt hier mehr, wie vormals, Amors Sklave.
„Wenn ja noch jemand liebt,
„So liebt er ungeliebt, o Schäferinn! zur Strafe,
„Daß er auf Erden nicht geliebt.“
Er ſprachs, und wandte ſich zurück, und ließ ſie ſtehen. —

Ihr Götter! ſoll es einſt Elviren ſo ergehen?

In dieſer Idylle iſt der deutſche Dichter der Einkleidung des La-Fontaine gefolgt, der dieſe Geſchichte zuerſt unter dem Titel Alcimadure erzählt hat. Der Schluß iſt aus dem gerächeten Amor, einer andern Erzählung eben dieſes franzöſiſchen Fabuliſten, nachgeahmt. Hiedurch iſt der Plan der Idylle ungemein verſchönert worden. Beym La-Fontaine hieß der Schluß: Der ganze Erebus hörte dieſe ſchöne Mörderinn ſich bey dem Schäfer entſchuldigen, der ſie aber nicht würdigte, ſie anzuhören; ſo wenig wie Ajax den Ulyß, und Dido ihren Ungetreuen. Hier ſchmeckt die letzte Zeile nach bloßer Schulgelehrſamkeit, und verderbt die vorhergehenden edeln und erhabenen Verſe.

Man ſehe hier die Vergleichung einiger andern Stellen beider Dichter. Wenn La-Fontaine den Daphnis beſchreibt: Le jeune & beau Daphnis, berger de *noble race*, ſo ſagt der deutſche: Daphnis, ... Sylvanders ſchöner Sohn, Wie Pollux ſtark, voll Feuer, wie Adon: dieſes iſt mehr im Tone der Schäfer, jenes war mehr im Tone der Bürger. Der deutſche ſagt von dem abgehärmten Verliebten,

der

der bald ſterben ſoll, ſehr wahr und natürlich: Er ſchleppt den matten Leib vor der Tyranninn Haus; der franzöſiſche ſagt von ihm: Le deſeſpoir le fit *courir* à la porte de l'inhumaine. Im Franzöſiſchen fügt die Schäferinn les treſors des campagnes aux *fleurs de ſa beauté;* im Deutſchen finden wir, ſtatt dieſes kleinen üppigen Zierraths, ein anmuthiges arkadiſches Gemälde.

Wir wollen hiemit nicht ſagen, daß ein ſo großer Dichter, als La-Fontaine iſt, allezeit in dieſem Wettſtreite unterliege; wir wollen nur durch dieſes Beyſpiel junge Dichter erinnern, ſich um das Verdienſt der Verſchönerung zu bemühen, wenn das Verdienſt der Erfindung einem andern zugehört.

Silen.

Die Vorrede, die Virgil an den Varus gerichtet hat, ahmt hier der Poet nach, und wiedmet ſein Lied einem deutſchen Grafen. Die eigentliche Erzählung fängt alſo an:

Myrtill und Lycidas, zwey muntre junge Hirten,
Ertappten, da ſie einſt durch Thal und Felder irrten,

Den ſchnarchenden Silen in einer Höhl' allein.
Die Adern ſchwollen auf und wieſen noch den Wein,
Den er erſt geſtern trank und alle Tage trinket.
Dort lag ein Kranz, hier er; ſein Haupt, das taumelnd ſinket,
Verlor den letzten dort. Hier trug ein dürrer Aſt,
Der itzt zu brechen ſchien, der braunen Kanne Laſt.
Er hatte beiden oft ein neues Lied verſprochen,
Und lange ſie getäuſcht, und oft ſein Wort gebrochen.
Drum ſchlichen beide ſich zum Alten itzt hinan,
Und banden zitternd ihn mit ſeinen Kränzen an.
Auch Aegle kömmt dazu, die ſchönſte der Najaden,
Und macht die Schäfer dreiſt. Ihm ſchalkhaft mehr zu ſchaden,
Färbt ſie mit Maulbeerſaft, da er ſchon blinzt und wacht,
Ihm Stirn und Wangen roth, und ſieht ſich um und lacht.
Sie lachen alle drey um den gefangnen Schläfer,
Und er lacht ſelber mit. „Was wollt ihr, loſe Schäfer?
„Nehmt mir die Feſſel ab, gnug, daß ihr mich geſehn.

„Ihr

„Ihr wollt das Lied von mir? So mag es denn geſchehn,
„Ihr Schäfer, hört mir zu! ....

Er ſingt und alles fühlt. Wohin der Schall nur dringt,
Wird alles ſchnell bewegt, ſo bald ſein Lied erklingt;
Der Faunen muntres Volk tanzt in geſchlungnen Reihen,
Das Haupt der Eichen ſchwankt, und zeigt, wie ſie ſich freuen.
Der Pindus jauchzt nicht ſo, wenn Phöbus göttlich ſpielt,
So hüpft der Iſmar nicht, wenn er den Orpheus fühlt.

Er ſingt, wie Meer und Glut und Luft und Erd' entſtanden;
Wie ſchwimmend durch den Raum die Stäubchen ſich verbanden,
Der Weſen erſter Grund; wie ietzt noch neu und zart,
Der Erdball leicht ſich wälzt, bald wuchs und ſchwerer ward,
Itzt ſich verhärtete, das Meer ins Ufer drückte,
Und alles nach und nach in ſeine Bildung rückte.

Und wie die Erd' erſtaunt, da ſchnell der Sonne Licht
Aus einer ewgen Nacht zum erſten Male bricht,
Und Wolken aufwärts zieht, die Blitz und Güſſe zeigen;
Da Wälder hier und dort aus lockerm Boden ſteigen;
Und hier und dort ein Thier auf ſteilen Höhen rennt,
Und Gegenden durchſtreicht, wovon es keine kennt.

Er malt die goldne Zeit, in der Saturn regierte;
Beſchreibt, wie jeder Stein, den Pyrrha warf, ſich rührte,
Und von der Kraft beſeelt, die Menſchen erſt gebar,
Ein Kind zu werden ſchien, ein halbes Kind itzt war,
Bis er, da er zuletzt im Menſchen ganz verſchwindet,
Sein Daſeyn ſchwach erſt merkt, und wachſend mehr empfindet.

Er ſingt vom Kaukaſus und des Prometheus Qual,
Der, Menſchen allzutreu, dem Zevs das Feuer ſtahl;

Wie

Wie eine Nymphe dort den ſchönen Hylas liebte,
Und ihn ins Waſſer zog; wie ſich Alcid betrübte;
Wie ihn der Schiffer ruft, und oft das Ufer ſchallt,
Und Hylas! Hylas! oft vom Felſen wiederhallt.

Man hört ſein zärtlich Lied der Prokris Tod bedauren,
Man hört der Wälder Ach; die Liebesgötter trauren,
Cekropien erſchrickt, ſelbſt der Meanderfluß
Beweint, Armſel'ge, dich und deinen Cephalus.
Ach! ſoll dein junges Blut die friſchen Kräuter färben!
Armſel'ge, flieh den Hain! was ſuchſt du dein Verderben?
Wie! daß ſelbſt dein Gemahl dein Mörder werden muß!
Ach Prokris! ſchone dich und deinen Cephalus!
Itzt ſieht er, doch zu ſpät, die friſche Wunde rauchen,
Itzt hebt die weiße Bruſt zu ſpät ein ſchwaches Hauchen,
Und ſein bethränter Blick klagt Erd' und Himmel an;
Doch er bereut zu ſpät, was er nicht ändern kann.

Ihr

Ihr Nymphen! hört nicht auf, die Jugend zu beweinen!
Erzählt der Prokris Tod den mitleidsvollen Hainen!
Wie miſch' ein zärtlich Herz den Argwohn in den Kuß,
Der trennte Prokris einſt von ihrem Cephalus.

Der Atalanta Lauf wagt itzt Silen zu malen:
Im Bilde ſieht man hier die goldnen Aepfel ſtralen.
Die Schweſtern Phaetons umwächſet Rind' und Mooß,
Zuſehends werden ſie im Lied', als Erlen, groß.

Er lehret, wie er ſelbſt auf des Parnaſſus Höhen
Den muntern Gallus jüngſt verwundrungsvoll geſehen;
Wie eine Muſe ſtolz ihn bey der Hand geführt,
Und Phöbus ganzes Chor, durch ſeinen Blick gerührt,
Aus Ehrfurcht ſich gebückt; wie er beſchämt erſchrocken;
Wie Linus, jener Hirt, um deſſen Silberlocken
Ein ewger Lorbeer ſich mit grünen Blättern ſchlingt,

Ihm

Ihm gleich ein göttlich Lied entzückt entgegen ſingt,
Und lächelnd zu ihm ſpricht: Du Zierde der Poeten,
Dir ſchenkt das Muſenchor die lieblichſte der Flöten,
Die es vordem, wie dir, dem Greis von Aſkra gab:
Er ſang die Eichen oft vom höchſten Berg' herab.
Lehr' ihren Zauberklang die neubelebten Felder,
Verewige damit die Anmuth jener Wälder,
Wo Phöbus Tempel prangt, daß einſt der Gott geſteht,
Dieß ſey ſein ſchönſter Hain, weil ihn dein Lied erhöht.
Wie viel ſang noch Silen! Wer kann, wie er, erzählen,
Wie Scyllens Hunde dort Ulyſſens Schiffer quälen,
Wie dieſes Ungeheur der Meere Schrecken iſt,
Und das halbtodte Volk zerreißt, und tobend frißt?
Wie mit dem Tereus hier der Progne Rachſucht handelt,
Und wie der Götter Macht den Wütrich ſchnell verwandelt,
Da er ſein Kind verzehrt; wie ihn ſein Grimm betriegt,

Wie

Wie er ſchnell um ſein Dach, ſchnell in die Wüſten fliegt;
Wie Philomela weint, und durch ihr ſanftes Klagen
Das Echo traurig zwingt, ihr Klaglied nachzuſagen?
Was der Eurotas je vom Phöbus ſelbſt gehört,
Was je ſein Götterwitz den Lorbeerhain gelehrt,
Das alles ſang Silen. Der Wälder froh Getümmel
Schlug von dem Felſen ab, der Nachklang drang zum Himmel,
Bis daß der Abendſtern die Hirten ſchließen hieß,
Der itzt zum erſtenmal der Welt ſich ungern wies.

Man hat dem Virgil über dieſe Ekloge einige Kritiken gemacht. Die erſte betrifft ſeine Vorrede. Er entſchuldigt ſich bey dem Varus, daß er nicht von Schlachten ſinge, weil ſich kein Schäfer zu ſo hohen Materien erheben dürfe: und gleich darauf beſchreibt er die Schöpfung der Welt in erhabenen Verſen. Ein göttlicher Schäfer kann ganz wohl von dem Urſprunge der Dinge reden; aber es iſt ſonderbar, daß der Poet, zehn Verſe vorher, ſich die hohe Poeſie unter-

unterſagt hatte. Warum ſetzte er dieſen Eingang nicht ſonſt wo hin?

Die zweyte Kritik iſt über die wenige Verbindung in dieſem ganzen Stücke gemacht worden. Allein man hat nicht genug bedacht, daß Silen hier gar nicht redet, ſondern daß der Poet nur einen Auszug von den verſchiedenen Materien giebt, die Silen ſehr weitläuftig den Schäfern vorgetragen hatte. In dieſem Auszuge hält ſich der Dichter mehr oder weniger bey jedem Punkte auf, nach dem er intereſſant iſt, oder mehr Erläuterung bedarf.

Die dritte Kritik tadelt den Dichter, daß er ſeinen Freund Gallus mitten unter die Fabeln von Pyrrha, Hylas, Paſiphae, Scylla, Tereus geſetzt hat. Es iſt freylich wahr, es hat mehr das Anſehen, daß Silen hier Virgils Freundſchaft zu Rathe zieht, als daß Virgil die Reden Sileus getreulich wiederholt. Doch muß man geſtehen, daß das Lob ungemein glücklich eingekleidet iſt, und die feinſte Wendung von der Welt hat.

Ueberhaupt hat dieſes ganze Stück, wenn es auch einige Fehler in der Anlage hätte, maleriſche Schönheiten und eine Poeſie des Styls,

die entzückend ſind. Einige mythologiſche Umſtände, die Virgil für uns zu kurz berührt hatte, ſind in der Ueberſetzung durch wenige Pinſelzüge deutlicher gemacht, und die ausführliche Fabel von der Paſiphae iſt, mit gutem Vorbedachte, in die Geſchichte des Cephalus und der Prokris verwandelt worden.

Ende des erſten Bandes.

Ver-

Verzeichniß

der im erſten Bande enthaltenen Materien.

Erſter Theil.

Welcher zeigt, worinn die ſchönen Künſte beſtehen, und was für Regeln ſie mit einander gemein haben.

Erſter Abſchnitt.

Worinn man die Eigenſchaften der Künſte aus den Eigenſchaften des Geiſtes herleitet, der ſie hervorbringt.

Erklärung, Eintheilung und Urſprung der Künſte überhaupt. S. 10

Der menſchliche Geiſt hat die Künſte nicht anders, als durch Nachahmen, hervorbringen können. Was Nachahmen heißt. 16

Der Geiſt des Künſtlers muß die Natur nicht ſo nachahmen, wie ſie wirklich iſt. 27

In welchem Zuſtande ſich der Geiſt des Künſtlers befinden muß, wenn er die ſchöne Natur nachahmen ſoll. 34

Von der Art und Weiſe, wie die Künſte ihre Nachahmungen machen. S. 39
Beſchreibungen der Künſte. 43
Worinn die Beredſamkeit und die Baukunſt von den andern Künſten unterſchieden ſind. 44

Zweyter Abſchnitt.

Worinn man das Principium der Nachahmung aus den Eigenſchaften und Grundgeſetzen des Geſchmacks herleitet.

Was der Geſchmack iſt. S. 53
Der Gegenſtand des Geſchmacks kann kein anderer ſeyn, als die Natur ſelbſt. 59
Beweiſe aus Vernunftſchlüſſen. 59
Beweiſe aus der Hiſtorie des Geſchmacks. 64
Die Geſetze des Geſchmacks haben die Nachahmung der ſchönen Natur zum Gegenſtande. 73
Erſtes Grundgeſetz des Geſchmacks: Man muß die ſchöne Natur nachahmen. 73
Zweytes Grundgeſetz des Geſchmacks: Man muß die ſchöne Natur gut nachahmen. 85
Es giebt für jedes Werk beſondere Regeln, und der Geſchmack findet ſie nirgends, als in der Natur. 93
Erſte Folgerung: Es giebt nur Einen guten Geſchmack überhaupt, und es kann viele Arten davon insbeſondere geben. 96
Zweyte Folgerung: Da die Künſte Nachahmerinnen der ſchönen Natur ſind: ſo muß man von ihnen nach

Vergleichungen urtheilen. Zwo Arten der Vergleichung. S. 102
Dritte Folgerung: Da der Geſchmack an der Natur mit dem Geſchmacke in den Künſten einerley iſt: ſo giebt es nicht mehr als einen einzigen Geſchmack, der ſich über alles, auch ſogar über die Sitten ſelbſt erſtreckt. 109
Vierte und letzte Folgerung: Von welcher Wichtigkeit es iſt, den Geſchmack frühzeitig zu bilden, und wie man ihn bilden ſollte. 113

Dritter Abſchnitt.

Worinn das Principium der Nachahmung durch die Anwendung auf die verſchiedenen Künſte beſtätiget wird.

Die allgemeinen Kennzeichen der Poeſie liegen in der Nachahmung der ſchönen Natur. S. 123
Widerlegung der Meynungen, die wider das Principium der Nachahmung ſind. 123
Die beſondern Eintheilungen der Poeſie ſind in dem Begriffe der Nachahmung enthalten. 133
Die allgemeinen Regeln der Poeſie der Sachen liegen in der Nachahmung. 135
Erſte Regel: Man verbinde das Nützliche mit dem Angenehmen. 136
Zweyte Regel: Es muß Handlung in einem Gedichte seyn. 141

Dritte Regel: Die Handlung muß ſonderbar, einzeln, einförmig und mannichfaltig ſeyn. S. 143
Vierte Regel: Von den Charaktern, den Verrichtungen und der Anzahl der handelnden Perſonen. 145
Die Regeln der Poeſie des Styls ſind in der Nachahmung der ſchönen Natur enthalten. 150
Von der Harmonie des Verſes. 156
Von der deutſchen Verſifikation. 163
Von dem heroiſchen Sylbenmaße. 163
Vom Reime. 165
Von dem theatraliſchen Sylbenmaße. 184
Vom lyriſchen Sylbenmaße. 188
Die Poeſie des Verſes hat ihren Grund gleichfalls in der Nachahmung. 196
Von der Malerkunſt. 225
Von der Muſik und Tanzkunſt. 227
Man muß die wahre Natur der Muſik und der Tanzkunſt aus der Natur der Töne und der Geberden kennen lernen. 230
Die Leidenſchaften ſind der vornehmſte Gegenſtand der Muſik und der Tanzkunſt. 235
Eine jede Muſik und ein jeder Tanz muß eine Bedeutung, einen Verſtand haben. 239
Eigenſchaften, die der Ausdruck der Muſik und der Tanzkunſt haben muß. 247
Von der Vereinigung der ſchönen Künſte. 257

Zweyter

Zweyter Theil.

Worinn man die Eigenſchaften und Regeln der verſchiedenen Dichtungsarten aus dem Grundſatze der Nachahmung der ſchönen Natur erklärt.

Erſter Abſchnitt.

Von erzählenden Gedichten.

Erſter Artikel.

Von der äſopiſchen Fabel.

Beſchreibung der äſopiſchen Fabel. S. 274
Schreibart der äſopiſchen Fabel. 284
Urſprung der äſopiſchen Fabel. 288
Charakter der berühmteſten Fabeldichter. 291
Muſter aus dem Aeſopus. 291
= = = Phädrus. 297
= = = La = Fontaine. 314
= = = Hagedorn. 332
= = = Gellert. 337
= = = Lichtwer. 341

Zweyter Artikel.

Von dem Schäfergedichte.

Beſchreibung des Schäfergedichts. S. 351
Form des Schäfergedichts und Charakter der Schäfer. 355
Schreibart der Schäfergedichte. 359

Urſprung

Verzeichniß der Materien.

Urſprung der Schäfergedichte. S. 366
Charakter der vornehmſten Schäferdichter. 368
Des Theokritus Cyklope. 369
Deſſen Feldſänger. 376
Deſſen Fiſcher. 382
Auszug aus des Moſchus Entführung Europens. 388
Bions Grabmaal des Adonis. 391
Virgils fünfte Ekloge: Daphnis. 404
Auszug aus der Amire des Segrais. 419
Der Frau Deshoulieres Iris. 423
Geßners Amyntas. 432
" " Myrtill und Thyrſis. 434
" " Menalkas und Aeſchines der Jäger. 441
" " Phyllis und Chloe. 445
Eines Ungenannten Nachahmung der 23ſten Idylle des Theokritus, die unglückliche Liebe, unter dem Titel: Alcimadure. 449
Eines Ungenannten Ueberſetzung der 6ten Ekloge Virgils: Silen. 455

Ende des Verzeichniſſes vom erſten Bande.

Einleitung
in die
Schönen Wiſſenſchaften.

Nach dem
Franzöſiſchen des Herrn Batteux,
mit Zuſätzen vermehret
von

Karl Wilhelm Ramler.

Zweyter Band.

Dritte und verbeſſerte Auflage.

Leipzig,
bey M. G. Weidmanns Erben und Reich. 1769.

Coburger
Landes=
Bücherei

Einleitung
in die
ſchönen Wiſſenſchaften.
Zweyter Theil.

Dritter Artikel.
Von dem epiſchen Gedichte.

Vorerinnerung.

Es iſt mit den Werken der Kunſt ganz anders beſchaffen, als mit den Werken der Natur. Dieſe iſt beſtändig und unwandelbar in ihren Wirkungen, und bringt allemal einerley Eigenſchaften bey einerley Gattung an. Der Schöpfer hat ſeine Plane nach unveränderlichen Geſetzen entworfen, und hat Mittel vorgekehrt, die ihres beſtimmten Endzwecks nie verfehlen müſſen; weil ſeine Weisheit unendlich iſt und ſeine Macht keine Gränzen hat. Der Künſtler hingegen, der ſich vorſetzt, die Natur

nachzuahmen, die er nur ſehr unvollkommen kennt, iſt gleich anfangs wegen der Wahl der Gegenſtånde verlegen, und wegen der Art, wie er ſie in ſeiner Kompoſition verbinden ſoll. Er hat alle Můhe von der Welt, ſich einen richtigen Begriff von der Sache ſelber zu machen, die er ausfůhren will; weil die Ausſichten ſeines Geiſtes begrånzt ſind. Ferner, wenn er, nach vieler Můhe, ſo weit gekommen iſt, ſich einen Begriff, einen Plan hievon zu formiren: ſo verurſacht ihm die Wahl und Anwendung der Mittel eine neue Arbeit, die noch můhſamer iſt, als die erſte. Und wenn ihn nun hier ſeine Einſichten und ſeine Kråfte verlaſſen: ſo verwandelt ſich die ganze Gattung, und wird unter ſeinen Hånden ein Baſtart. Der Stoff bekömmt eine Geſtalt, die ſeiner Abſicht gerade entgegen ſteht, weil die Mittel dem Anſtoße, den er ihnen giebt, nicht folgen wollen; ſondern ſich widerſetzen, ſich verwickeln, ſich einander im Wege ſtehn, und alſo ihr Ziel nicht erreichen. Ein Stral von Licht geht auf: der Kůnſtler folgt ihm; einen Augenblick nachher fehlt ihm die Materie, er fållt ins Leere. Er macht Entwůrfe, weil er ůberhaupt wohl geſehen hat, wovon er ſein Gebåude auffůhren kann: kaum macht er die Rechnung genauer;

ſo entdeckt er den Irrthum und erkennt die Unmöglichkeit der Unternehmung.

Es war nicht möglich, daß Werke, die ſo mühſam empfangen, und mit ſo vieler Arbeit und Schmerzen geboren wurden, denjenigen Charakter der Einförmigkeit und Regelmäßigkeit an ſich haben ſollten, der in der Natur herrſcht, und der das Siegel eines Verſtandes und einer Kraft iſt, die nur ſpielt, ſelbſt alsdann, wann ſie Wunder thut. Die Menſchen, die, nach ihrer Art, das Amt kleiner Schöpfer verrichten wollten, mußten zum Theile der Materie nachgeben, in der ſie arbeiteten, weil ſie ſolche nicht nach ihrem Willen umſchaffen und ihren Abſichten unterwürfig machen konnten. Wenn Gott wirkt, ruft er die Materie ſelbſt hervor; ſie erſcheint und iſt ſeinem Plane gehorſam. Wenn der Künſtler arbeitet, iſt die Materie von ſeinen Abſichten und Ideen unabhängig, und führt ihn mehr, als ſie ihm folgt, oder folgt ihm nur ungern und folglich mit keiner guten Art. Alſo iſt es kein Wunder, wenn ein jeder Stoff eine ſo beſondere Form und Eigenſchaft annimmt, daß ein jedes Werk dadurch gleichſam zu einer beſondern Gattung wird. Und ſo finden wir es in der That faſt in allen Poeſien. Die Epopöen, die Tragödien, die Komödien ſind ei-

ne von der andern ſo ſehr unterſchieden, ſie ſind aus ſo ungleichen Elementen zuſammengeſetzt, ſelbſt in dieſen Elementen herrſcht eine ſo verſchiedene Miſchung, daß einerley Gattung bisweilen nichts mehr, als den bloßen Namen, mit einander gemein hat. Zeit, Ort, Sitten, Religion, hiernächſt das Naturell des Verfaſſers, der beſondere Schwung ſeiner Einbildungskraft, die vorhergegangene Reihe ſeiner Gedanken, ſeine natürlichen Leidenſchaften, endlich auch die ganze Zuſammenſetzung des Stoffes, der Geſichtspunkt, worinn man ihn faßt, alles dieſes verdrängt die natürliche Beſchaffenheit der Gattung dergeſtalt, daß ſie, ohne Hülfe des Titels, den man ihr giebt, faſt gar nicht mehr zu kennen ſeyn würde. Die Regeln ſelbſt, die gleichſam metaphyſiſche Muſter, von Meiſtern vorgezeichnete Riſſe ſind, geben uns nur einen ſehr unbeſtimmten Plan an. Welchem Künſtler iſt es jemals gelungen, einen einzigen Stoff genau darunter zu bringen? Sie müſſen faſt überall nachgeben, und die Geſtalt des Stoffes annehmen, den ſie ſelbſt ordnen ſollten. Daher kömmt es, daß die Gattungen, in den nachahmenden Künſten, nothwendig haben ausarten und Baſtarte werden müſſen.

Doch ſind nicht alle nachahmende Künſte dieſer Unbequemlichkeit auf gleiche Weiſe ausgeſetzt. Die Malerkunſt, zum Exempel, die einen genau beſtimmten Gegenſtand hat, nehmlich die ſichtbare Natur, und eine genau beſtimmte Weiſe ſie auszudrücken, nehmlich Strich und Farbe, hat ſich in ihrer Würde erhalten und faſt eben ſo unveränderlich bleiben können, als die Natur ſelbſt. Aber in der Poeſie und Muſik, wo man einem Begriffe nachjagt, der vor uns flieht, einen Tone nachjagt, den man nur vermuthet; wo man oft nicht weiß, was man ſucht, oder was man gefunden hat; wo man in einen Strudel von Gedanken und Bewegungen geräth, die einander verdrängen, einander zerſtören: da iſt es eine Art von Wunderwerk, wenn es der bloßen Kunſt gelingt, eine gewiſſe Folge von Gedanken zu erſchaffen, die ſich vereinigen, um ein natürliches Ganzes auszumachen.

Indeſſen, da die Künſte Nachahmerinnen der Natur ſind, und eine von den größten Vollkommenheiten der Natur in der Einförmigkeit jeder Gattung beſteht: ſo müſſen ſie die Künſte in dieſem Stücke nothwendig nachahmen. Es muß bey ihnen eben ſowohl, als in der Natur, ein jedes Ding das ſeyn, was es ſeyn ſoll, und muß

es auf eine deutliche Weiſe ſeyn; es muß ſein eigenthümliches Unterſcheidungszeichen an ſich tragen, das jedermann ſo fort in die Augen leuchtet: ſonſt iſt es Irrthum, Unordnung, Ausſchweifung oder Schwäche des Geiſtes; mit einem Worte, der Fehler, wovon Horaz redet: vanæ fingentur ſpecies; es ſind herumſchwärmende Ideen, die durch nichts beſtimmt, noch von andern Gegenſtänden unterſchieden werden.

Was iſt der eigenthümliche Charakter einer jeden Dichtungsart? Es iſt entweder die Eigenſchaft der handelnden Perſonen, oder die Beſchaffenheit des Stoffes, oder endlich die Wirkung ſelbſt, die durch das Werk hervorgebracht wird. Die handelnden Perſonen ſind für den Stoff gemacht; der Stoff wird gewählt, eine gewiſſe Wirkung hervorzubringen: alſo kömmt alles auf die Wirkung an. Dieſe iſt der Mittelpunkt, der Zweck und das Ziel des Stücks; ſie allein muß alſo den weſentlichen Charakter einer jeden Dichtungsart ausmachen. Alle übrigen Künſte ſind auf gleiche Weiſe charakteriſirt.

Die Rhetorik iſt die Kunſt, wohl zu reden, weil wohl reden die Wirkung iſt, die ſie hervorbringen muß; die Grammatik iſt die Kunſt,

wohl

wohl zu ſprechen; die Logik die Kunſt, wohl zu denken; weil wohl ſprechen und wohl denken die beiden Wirkungen ſind, die dieſe beiden Künſte hervorbringen wollen. Alſo wird die Wirkung der Poeſie ihren weſentlichen Charakter ausmachen. Sie iſt die Kunſt, auf eine herzrührende Weiſe zu ſchildern. Man unterſcheide die Arten der Leidenſchaften, die man erregen kann, ſo hat man die Dichtungsarten. Die Ekloge bringt eine ſanfte und ruhige Empfindung hervor. Die Epopöe erregt die Bewunderung. Die Tragödie preßt Thränen aus den Augen. Die Komödie macht uns zu lachen. Wenn dieſe uns Schmerz und Betrübniß verurſachte, ſo wäre ſie eben ſo wenig Komödie, als eine Tragödie tragiſch wäre, wenn ſie uns zu lachen machte. Bringt ſie eine zweydeutige Empfindung hervor, ſo iſt ſie auf gewiſſe Weiſe ein Baſtart, der zu keiner Art gehört, und kann deswegen einem Zuſchauer nicht gefallen, der weder in dem Laufe ſeiner wehmüthigen Leidenſchaften geſtört, noch von ſeiner Luſtigkeit in eine ſo traurige Leidenſchaft geſtürzt ſeyn will, die ihm alle vorigen Scherze verekelt.

Eben ſo verhält es ſich mit allen übrigen Gattungen. Ein jeder Leſer erwartet davon einen

Eindruck von dieſer oder jener Art; und wenn das Werk dieſen Eindruck nicht macht, oder ihn nur unvollkommen, auf eine verwirrte, zweydeutige Weiſe macht: ſo hat er ein Recht, mißvergnügt zu ſeyn. Dieß iſt die Hauptregel. Je mehr man davon abgehen wird, je mehr wird man in Gefahr gerathen, zu mißfallen.

Wir haben uns bemüht, den Charakter der Fabel und der Ekloge in den beiden vorhergehenden Artikeln feſtzuſetzen: wir wollen in dieſem Artikel bey dem epiſchen Gedichte ein gleiches verſuchen, und ſo mit den übrigen Arten fortfahren.

I. Kapitel.

Beſchreibung des epiſchen Gedichts.

Die meiſten jungen Leute, die die Iliade oder die Aeneide leſen, bringen mehrentheils unbeſtimmte und verworrene Begriffe davon zurück. Sie erinnern ſich nur überhaupt, Beſchreibungen in prächtigen Verſen von Schlachten, von Ungewittern, von Abentheuern, wo Götter und Menſchen vermiſcht waren, geleſen zu haben. Oder, wenn ſie ja von ohngefähr etwas von dem Plane des Poeten entdecken: ſo ſcheuen ſie doch eine anhaltende und ſorgfältige Unterſuchung ſo ſehr, daß ſie ſich lieber dem Vergnügen überlaſſen, welches die Einbildungskraft an außerordentlichen Erzählungen findet, als daß ſie ſich Mühe geben ſollten, die Schönheiten zu ergründen, die aus Ordnung und Verhältniſſen entſpringen. Da ſie überdem vieles von Allegorie, Moral, verſtecktem Unterrichte haben reden hören: ſo hat die Furcht, ſich in eine allzu traurige Arbeit einzulaſſen, wenn ſie es unternehmen ſollten, dieſe geheimnißreiche Schale zu durchbrechen, ſie auf den Entſchluß gebracht, ganz leicht über die Oberfläche hinweg zu hüpfen, weit zufriedener, der Kunſt nur halb

zu genießen, als das Vergnügen einer völligen Kenntniß allzu theuer zu erkaufen.

Der Name Epopöe, in ſeinem weitläuftigſten Verſtande genommen, kömmt einer jeden poetiſchen Erzählung und folglich auch der kleinſten äſopiſchen Fabel zu: ἔπος bedeutet eine Erzählung, und ποιειν machen, dichten, ſchaffen. Der Ausdruck epiſches Gedicht hat, wie man ſieht, gleichen Urſprung und gleiche Bedeutung.

Allein nach dem eingeführten Gebrauche giebt man den Namen einer Epopöe, oder eines epiſchen Gedichts nur einer poetiſchen Erzählung, die von einer großen Handlung gemacht wird, von einer Handlung, woran ein ganzes Volk, oder gar das ganze menſchliche Geſchlecht Theil nimmt. Die Homere und Virgile haben dieſen Begriff ſo lange feſt geſetzt, bis wir vollkommenere Muſter erhalten.

Nach der erſten Idee zu urtheilen, die dem Leſer in den Sinn kömmt, ſo iſt die Epopöe eine Hiſtorie, oder etwas, das ihr ſehr ähnlich iſt: man erzählt hier Begebenheiten und geſchehene Dinge. Allein die Aehnlichkeit iſt nur ſcheinbar, man muß ſich nicht dadurch hintergehen laſſen.

Die

Die Hiſtorie iſt der Wahrheit geheiliget. Sie iſt ein Zeuge, der ausſagt, was er geſehen hat, der die Begebenheiten ſo vorſtellt, wie ſie ſind, ohne ſie zu verändern, oder zu verſchönern. Die Epopöe hingegen lebt von Unwahrheiten; ſie erfindet alles, was ſie erzählt, und kennt keine andere Gränzen, als die Gränzen der Möglichkeit.

Wenn die Hiſtorie ihr Zeugniß abgelegt hat, ſo hat ſie ihr Amt verrichtet. Mehr fodert man nicht von ihr. Aber von der Epopöe verlangt man, daß ſie den Leſer ergetze; daß ſie Bewunderung in ſeiner Seele errege; daß ſie Verſtand und Witz und Einbildungskraft zugleich unterhalte; daß ſie die Herzen rühre, die Sinnen in Erſtaunen ſetze, und der Seele eine Reihe angenehmer Empfindungen verſchaffe, die nur darum einige Augenblicke unterbrochen werden, damit ſie ſich deſto lebhafter wieder erneuern können.

Die Hiſtorie ſtellt die Begebenheiten vor, ohne daran zu gedenken, durch ſonderbare Urſachen oder Mittel ſich gefälliger zu machen. Sie iſt das Konterfey der Zeiten und der Menſchen; folglich ein Gemälde der Unbeſtändigkeit, des Eigenſinnes und tauſenderley Veränderungen, die das Werk des Zufalles und des Glückes zu

ſeyn ſcheinen. Die Epopöe erzählt nur eine einzige Handlung und nicht viele. Dieſe Handlung iſt ihrer Natur nach intereſſant: ihre Theile beziehen ſich auf einander; ihre Urſachen ſind wahrſcheinlich; ihre Perſonen haben ſtark gezeichnete Charaktere, wohlausgeführte Sitten: es iſt ein Ganzes, das vollſtändig, zuſammenſtimmend, wohl geordnet und nach allen ſeinen Theilen auf das vollkommenſte verbunden iſt.

Endlich zeigt uns die Hiſtorie nur natürliche Urſachen. Sie geht beſtändig mit ihrem Tagebuche in der Hand; oder wenn ſie, geleitet von der Philoſophie, bisweilen in das Herz der Menſchen dringt, allda den geheimen Grund der Begebenheiten aufzuſuchen, die das gemeine Volk andern Urſachen zuſchreibt: ſo ſteigt ſie doch niemals über menſchliche Klugheit und Kräfte hinauf. Die Epopöe iſt die Erzählung einer Muſe, das iſt, eines himmliſchen Verſtandes, der nicht nur das Spiel aller natürlichen Urſachen geſehen hat, ſondern auch die Wirkung übernatürlicher Urſachen, die den menſchlichen Triebfedern Anſtoß und Richtung geben, die Handlung hervorzubringen, die der Gegenſtand des Gedichtes iſt.

Alſo ſieht man beym erſten Anblicke auf der einen Seite in der Hiſtorie eine Erzählung,

Hand-

Handlungen und eine Ankündigung ihrer natürlichen Urſachen. Auf der andern Seite ſieht man in der Epopöe ebenfalls eine Erzählung, aber nur eine einzige Handlung und nicht viele, und außer den natürlichen Urſachen den Einfluß übernatürlicher Urſachen.

Ich werde alſo die Hiſtorie beſchreiben müſſen, als eine wahrhafte Erzählung natürlicher Handlungen. Und zum Gegenſatze beſchreibe ich die Epopöe, als eine poetiſche Erzählung einer wunderbaren Handlung.

Da das Wort poetiſch alles in ſich ſchließt, was in die Nachahmung der Natur mit einſchlägt, ſo hat man in dieſen vier Worten den Unterſchied zwiſchen der Epopöe und den Feyenmährchen, die über das Wahrſcheinliche hinausgehn; und der Hiſtorie, die nicht bis zum Wunderbaren hinaufſteigt; und der dramatiſchen Poeſie, die keine Erzählung iſt; und zwiſchen den übrigen kleinen Gedichten, deren Inhalt nichts erhabenes, nichts heroiſches an ſich hat.

Alles, was wir über dieſe Dichtungsart zu ſagen haben werden, wird darauf hinauslaufen, dieſe Beſchreibung zu entwickeln, und ſie durch das Exempel der Dichter zu beſtätigen, die ſich den Beyfall aller Jahrhunderte erworben haben.

II. Kapitel.

Materie der Epopöe.

Die Materie der Epopöe iſt keine Fertigkeit, keine Leidenſchaft, ſondern eine Handlung.

Eine Fertigkeit hat nichts in die Sinne fallendes an ſich; ſie iſt nichts als eine Leichtigkeit, gut oder ſchlecht zu handeln, nach dem ſie eine Tugend oder ein Laſter iſt; aber eine Leichtigkeit, die nicht ehe ſichtbar wird, als bis man handelt. Ein ſchlafender Künſtler hat eine Fertigkeit, eine Wiſſenſchaft in ſeiner Kunſt. Die Fertigkeit kann alſo nicht den Stoff zu einer Erzählung abgeben: das iſt offenbar.

Eben ſo verhält es ſich mit einer Leidenſchaft. Eine jede Leidenſchaft iſt eine Bewegung des Herzens, die mehr oder weniger lebhaft iſt, und die uns zu einer Handlung antreibt. Es iſt eine aufgeſpannte Feder, die in Bereitſchaft ſteht, die Handlung hervorzubringen.

Was iſt eine Handlung? Wir haben es ſchon oben geſagt: es iſt eine Unternehmung, die mit Wahl und Abſicht geſchieht. Die Verbindung und der Unterſchied unter dieſen drey Dingen wird durch ein Exempel deutlich werden.

Der älteſte unter den Horaziern liebt die Ehre Roms: das iſt bey ihm eine Fertigkeit. Kamilla, ſeine Schweſter, vergießt Thränen über den Sieg, der zur Ehre Roms gereicht; er wird darüber zornig: das iſt bey ihm eine aufwallende Leidenſchaft. Er tödtet ſie im Zorne: das iſt eine Handlung. Die Fertigkeit iſt ein entferntes Principium; der Gegenſtand, der die Seele rührt, belebt dieſes Principium; das belebte Principium neigt ſich zu einer Handlung mit mehr oder weniger Lebhaftigkeit, nach dem es mehr oder minder lebhaft gerührt worden iſt.

III. Kapitel.

Eigenſchaften der epiſchen Handlung.

Die Handlung muß eine einzige ſeyn.

Eine jede poetiſche Handlung muß eine einzige Handlung ſeyn. Zwo Handlungen, die zuſammen fortgiengen, würden, wenn ſie gleich intereſſant wären, das Herz theilen und ſeine Bewegungen ungewiß machen. Wären ſie nicht gleich intereſſant, ſo würde die eine einen Ekel gegen die andere erwecken. Alſo iſt alle Welt für die Einheit.

Der Inbegriff aller Handlungen eines Helden, oder ſein ganzes Leben, kann alſo keinesweges den Stoff zu einem regelmäßigen Gedichte abgeben.

Die Urſach iſt: 1. Ein Leben iſt ein allzu weites Feld, als daß man es mit Einem Blicke überſehen könnte. Man kann weder Beziehungen, noch Verhältniſſe darinn wahrnehmen, und folglich auch die Schönheit davon nicht einſehn. Maler, die auf einem groſſen Felde viele Thaten eines einzigen Helden vorſtellen, thun weiter nichts, als daß ſie viele Gemälde in einen einzigen Rahmen ſchlieſſen.

2. In dem Leben eines Helden iſt nicht alles heroiſch; und ſeine Hitze, Wunderthaten zu verrichten, kann durch eine Pauſe von vielen Jahren unterbrochen werden.

3. Endlich ſind auch die Thaten nicht ſo nothwendig an einander gekettet, daß ſie einen gemeinſchaftlichen Endzweck hätten, der ſie alle als Mittel unter ſich begriffe: und folglich fehlt dem Leſer das Intereſſe, welches ihn bis an das Ende des Stückes begleiten muß. Er hört auf, ſo bald er müde iſt; die Folge der Dinge reizt ihn gar nicht, weiter zu leſen. Dieſe drey Urſachen zuſammengenommen ſind hinreichend genug, einen jeden Dichter zu vermögen,

gen, daß er ſich nur auf eine einzige Handlung einſchränke. Man könnte noch eine vierte hinzuthun; nehmlich die Ungeduld des Leſers, der das Ende von dem, was er anfängt, nicht gern allzuweit entfernet wiſſen will; er befindet ſich ſonſt in einem Walde, woraus er nimmermehr heraus zu kommen glaubt. Dieſe Vorſtellung ermüdet ihn ſchon im voraus, und beunruhigt und zerſtreut ihn mitten in dem Genuſſe des Vergnügens.

Was macht die Handlung eines Gedichts zu einer einzigen Handlung?

Die Antwort auf dieſe Frage iſt leicht. Die Handlung iſt eine einzige, wenn ſie von einer jeden andern Handlung unabhängig iſt, und wenn alle ihre Theile ganz natürlich mit einander verknüpft ſind.

Aber wodurch wird eine ſolche innerliche Verbindung der Theile, eine ſolche Abſonderung, die eine Handlung von allem, was nicht ſie ſelbſt iſt, unabhängig macht, veranſtaltet und hervorgebracht?

Einige geben vor, es geſchähe durch die Einheit des moraliſchen Lehrſatzes, der aus dem ganzen Gedichte hervorfallen ſoll; dieſer Lehrſatz ſoll der Mittelpunkt ſeyn, worauf ſich alle Theile beziehn. Allein man kann ſich leicht ei-

ne Handlung als eine einzige vorſtellen, ohne daran zu gedenken, ob ſie dieſe oder jene Wahrheit lehrt. Achill tödtet den Hektor; dieß iſt eine Handlung. Muß man an die Moral gedenken, um zu merken, daß es eine einzige Handlung iſt? Und überdem, welche Moral kann man aus dieſer Handlung ziehn, ſo wie ſie jetzt vorgeſtellt iſt, und wie ſie doch eine wirkliche Handlung heißen kann?

Andere haben geglaubt, daß die Einheit von der Einheit der Unternehmung abhienge: allein ein jedes epiſches Gedicht iſt ein Gewebe vieler Unternehmungen. Jeder Geſang enthält deren etliche. Was bringt ſie unter Einen Geſichtspunkt?

Iſt es die Einheit des Helden? Die Iliade enthält deren ein ganzes Volk.

Iſt es die Vortrefflichkeit Eines unter ihnen? Aber, wenn Achill alle andere an Tapferkeit übertrifft; ſo übertrifft ſie Agamemnon an Macht, Neſtor an Weisheit, Ulyſſes an Verſchlagenheit.

Nichts von dieſem allen kann alſo eine Handlung zu einer einzigen machen, das heißt, zu einem Ganzen, das vollkommen geründet, dicht zuſammengedrängt und von allem abgelöſt iſt, was fremde heißt.

Die

Die Einheit der Handlung hängt von dem Endzweck ab, den man ſich vorſetzt, und der durch dasjenige, was man den Vortrag des Inhalts neunt, deutlich angekündigt wird.

Eine jede Handlung hat zwey Enden: das eine iſt die Veranlaſſung der Handlung; das andre iſt die Erfüllung der Handlung. Das eine iſt der Punkt, wovon man ausgeht, wo die Triebfedern zur Erreichung des Zieles aufgeſpannt werden; das andre iſt der Punkt, wo man anlangt, wo die Unternehmung vollendet iſt. Alle Schritte, die der Poet thut, geſchehen zwiſchen dieſen beiden Enden, und gehen von dem erſten zum andern hinüber; alle Materien, die er anbringt, wären ſie auch nur epiſodiſch, werden von dieſem Strome mit fortgeriſſen, oder ſind vielmehr in dieſe zwo Gränzen eingeſchloſſen. Hätte Virgil geſagt: Ich beſinge die Verzweifelung der Dido: ſo hätte ſein Gedicht nur ein einziges Buch enthalten, und er hätte dennoch ein Ganzes gemacht. Imgleichen, wenn er geſagt hätte: Ich beſinge Aeneens Hinabfahrt zur Hölle, die Leichenbeſtattung des Anchiſes, das unglückliche Abentheuer des Niſus und Euryalus: ſo wäre die Handlung ſeines Gedichts ganz geweſen, ob ſie gleich nicht mehr als fünf oder ſechs hundert Verſe enthal-

ten hätte. Aber da er ſagte: Ich beſinge einen Held, der nach tauſend Arbeiten und Gefahren ſich in Italien niederließ: ſo gehören alle Widerwärtigkeiten, die dieſer Held wegen dieſer Niederlaſſung ausſteht, zum Stoffe des Gedichts.

Es giebt keine Materie in der Welt, die von allen andern Dingen ringsumher völlig abgeſondert wäre, keine Handlung, die nicht mit der ganzen Maſſe menſchlicher Begebenheiten und Handlungen zuſammenhienge. Die moraliſche Welt beſteht, eben ſo, wie die phyſikaliſche, aus einem einzigen Stücke. Was man heraus ziehen kann, iſt allemal nur ein Theil. Um aus dieſem Theile ein Ganzes zu machen, muß man es von allem ablöſen, was daran hängt, alle Verknüpfungen davon abſchneiden. Dieſes geſchieht durch die Ankündigung. Der Autor ſagt: Ich will den Zorn des Achilles erzählen: hier fängt die Handlung an. Iſt dieſer Zorn beſungen, ſo iſt das Gedicht geendigt. Hätte Homer die Eroberung von Troja beſingen wollen, ſo hätte er es thun können, ohne das Verdienſt der Einheit zu verlieren. Sein Gedicht würde nicht mehrere Begebenheiten enthalten haben, als in ſeiner Iliade enthalten ſind. Daß er ſie nicht gewählt hat, kömmt ohne

Zweifel daher, weil die Einnahme einer Stadt für das menſchliche Geſchlecht weniger intereſſant iſt, als eine menſchliche Leidenſchaft; oder weil dieſes Ganze, ob es gleich nur ein einziges iſt, dennoch viel zu groß ſcheint, als daß es mit Einem Blicke könnte überſehen werden. Dieſe letzte Urſache, die Ariſtoteles angiebt, iſt gänzlich wider den Virgil; denn die Handlung des Aeneas iſt eigentlich die Eroberung von Italien, die Niederlaſſung eines Volks in einem fremden Lande.

Die Einheit hångt alſo von dem Endzweck ab, der durch die Ankündigung, die der Poet beym Anfange ſeines Gedichtes macht, deutlich beſtimmt wird, und eben deswegen iſt dieſe Ankündigung ein weſentliches Stück des Gedichts.

Aber, wird man ſagen, wenn die Ankündigung hinlånglich iſt, einem Stoffe die Einheit zu geben, ſo könnte man ſagen: Ich beſinge die Thaten des römiſchen Volks, und man håtte alsdann die Einheit des Stoffes? Allerdings; aber wir verlangen hier nicht bloß die Einheit des Stoffes, ſondern die Einheit der Handlung. Ein Stoff kann ein einziger ſeyn, und doch tauſend Handlungen enthalten; das iſt aus dem Beyſpiele klar, welches man

uns entgegen ſetzt. Wir aber reden hier von dem poetiſchen Stoffe. Man wird uns zugeben, daß dieſer nur eine einzige Handlung ſeyn müſſe, und wir ſagen, daß dieſe Einheit durch die Einheit des Geſichtspunktes beſtimmt werde.

Dieſe Einheit der Handlung verhindert den Gebrauch der Epiſoden nicht, wenn ſie nur mäßig und geſchickt angebracht werden.

IV. Kapitel.

Von den Epiſoden.

Man verſteht durch Epiſoden gewiſſe kleine Handlungen, die der Haupthandlung untergeordnet ſind, den Leſer durch eine Mannichfaltigkeit zu ergetzen, die nicht zu der Mannichfaltigkeit der Materie ſelbſt gehört. Denn jeder Leſer ändert gern den Gegenſtand, zum wenigſten auf einige Augenblicke. Eine ſolche iſt das Abentheuer des Kakus, das vom Evander erzählt wird; die Geſchichte des Achemenides, des Niſus und Euryalus. Dieſe Stücke könnten völlig abgelöſt werden, und die Aeneide bliebe nichts deſto weniger ein epiſches Gedicht.

Das Wort Epiſode bedeutete urſprünglich ſolche Erzählungen, worunter man lyriſche Geſänge zum Lobe der Götter miſchte. Dieſe

Erzäh-

Erzählungen wurden anfangs aus der Geſchichte derjenigen Gottheit genommen, die man lobte; nachmals nahm man ſie ohne Unterſchied aus allen Fabeln, mit einer ſolchen Freyheit, daß oft nicht die geringſte Beziehung unter ihnen vorhanden war. Bald nachher fiel man darauf, ſie zu verbinden, ſo daß die verſchiedenen Theile eine aneinanderhangende Erzählung ausmachten: welches der Tragödie den Urſprung gab. Als man aber mehr Vergnügen an dieſen Erzählungen, als an dem Geſange der Hymnen fand: ſo ward die Erzählung, die vorher epiſodiſch geweſen war, endlich zur Hauptmaterie, und umgekehrt, der Geſang der Hymnen, der vorher der vornehmſte Gegenſtand geweſen war, ward epiſodiſch. Doch behielten beide Theile ihren erſten Namen, zum wenigſten in den Schauſpielen, die mit Geſängen untermiſcht waren. Man nannte dort die Erzählungen allemal Epiſoden, wegen ihres Urſprungs; und der Geſang der Hymnen behielt den Namen des Chors. Dieſes iſt Schuld, daß wir in den Nachrichten der Alten über dieſe Materie einige Schwierigkeit und Verwirrung finden.

Da aber der Name Epiſode ſeine Bedeutung nur in den dramatiſchen Werken verändert hat, ſo muß er außer dieſer Dichtungsart in ſeinem

urſprünglichen Verſtande genommen werden. Und wie er ehemals ein angeſetztes Stück bedeutete, ſo muß er noch eben dieſes in der Epopöe bedeuten. Alſo nehmen wir, zumal da dieſes Wort heutiges Tages ſeine erſte Bedeutung durch den Gebrauch wieder erhalten hat, eine Epiſode für einen Theil an, welcher zur Haupthandlung etwas beyträgt, doch aber davon abgeriſſen werden kann, ohne ſie an der Erreichung ihres Endzwecks zu hindern.

Die Epiſode muß in dem epiſchen Gedichte durch die Umſtände veranlaßt werden. Es giebt ein unſichtbares Band, wodurch unendlich viele Dinge mit einander verknüpft ſind. Es kömmt nur darauf an, dieſe Verknüpfungen ſichtbar zu machen. Aeneas ſucht bey dem Evander Hülfe. Er findet ihn bey einem Opfer. Es iſt ganz natürlich, daß ihm Evander die Einſetzung dieſes Opfers erzählt; und zwar um ſo viel mehr, weil ſie die That eines Helden, des Herkules, iſt, der das Land von einem Böſewichte und Friedensſtörer gereinigt hatte; und überdem, weil Evander hier mit einem Helden ſpricht.

Die Epiſode muß deſto kürzer ſeyn, je mehr ſich ihr Inhalt von der Hauptmaterie entfernt: ſo iſt die eben angeführte beſchaffen. Die Urſache

ſache iſt, weil ſie in dieſem Falle nur eine Art von Erholung iſt, die uns auf der Reiſe zugeſtanden wird, und die den Geiſt vielmehr anfriſchen, als von dem Wege abziehen ſoll.

Sie muß Gegenſtände vorſtellen, die von den vorhergehenden und nachfolgenden unterſchieden ſind. Die Urſache iſt klar: man gebraucht ſie der Veränderung wegen. Wenn man nach einer Beſchreibung von Schlachten eine Epiſode machte, worinne vom Kriege geredet würde: ſo hieße dieſes dem Endzwecke der Epiſode ſelbſt zuwider handeln.

Sie muß gleichwohl den Hauptton des Werkes an ſich haben. Virgil beſchreibt die Liebe der Dido nicht ſo, wie die Liebe des Gallus: die eine war Königinn, der andere war ein Schäfer.

V. Kapitel.

Die epiſche Handlung muß intereſſant ſeyn.

Es giebt zwo Arten, die Leſer zu intereſſiren: die eine rührt von der Beſchaffenheit der Handlung und des Gegenſtandes her; die andere hängt von der Beſchaffenheit der Hinderniſſe ab, die zu überſteigen ſind. Die erſte bewegt

wegt uns, das iſt das Rührende; die andre reizt unſre Neubegierde, das iſt das Sonderbare.

Das Rührende begreift mancherley Arten von Intereſſe: das Intereſſe der Nation: ein Römer iſt bey der Unternehmung des Aeneas intereſſirt, weil er ein Römer iſt; das Intereſſe der Religion: ein Chriſt iſt intereßirt bey der Unternehmung Gottfrieds von Bouillon, der das Grab Chriſti befreyen will; das Intereſſe der Natur oder der Menſchheit: jeder Menſch iſt bey dem Unglücke eines andern Menſchen intereſſirt.

Dieſe drey Arten von Intereſſe müſſen ſich bey der Handlung eines epiſchen Gedichtes vereinigen, welches nicht allein ein Werk des Geſchmackes iſt, ſondern zugleich ein politiſches, hiſtoriſches, theologiſches und moraliſches Werk, wie man in der Folge ſehen wird. Die Iliade und Odyſſee vereinigten alle drey Arten in Abſicht auf die Griechen, und die Aeneide desgleichen in Abſicht auf die Römer. Wir ſelbſt finden in dieſen Gedichten nichts als das Intereſſe der Menſchheit, welches das einzige iſt, das ſo lange lebt, als das menſchliche Geſchlecht, und folglich das einzige, welches ge-

macht

macht iſt, einem Gedichte die Unſterblichkeit zu verſichern.

Und hierinn ſcheint es Homer beſſer getroffen zu haben, als Virgil. Er hat nicht, wie dieſer, die Niederlaſſung eines Prinzen in irgend einem Theile der Welt zu ſeinem Stoffe gewählt. Was liegt uns daran, daß Aeneas an dem Ufer der Tiber gelandet iſt, und einem andern ein Königreich weggenommen hat, der Anſprüche darauf hatte? Der griechiſche Poet nimmt ſeinen Stoff aus dem menſchlichen Herzen her: hier ſieht man eine Leidenſchaft, die ſich entzündet, die in eine lebhafte Handlung ausbricht, und die die größeſten Verheerungen anrichtet. Seine ganze Iliade enthält die Geſchichte von dem Zorne eines Helden; ſo wie das vierte Buch der Aeneide die Hiſtorie von der Liebe einer Prinzeſſinn enthält. Und aus dieſem Grunde kann man ſagen, daß der Stoff der Iliade, in Anſehung des Intereſſes, ſo weit über den Stoff der Aeneide geht, als das Intereſſe des vierten Buches der Aeneide das Intereſſe der andern Bücher dieſes Gedichtes übertrifft. Ich ſehe weit lieber das Gemälde der Freundſchaft an dem Niſus und Euryalus, als die Schlachten des Turnus oder des Aeneas. Nicht alle Menſchen ſind zum Schlagen gemacht;

aber ſie haben alle ein Herz zum Lieben, zum Haſſen, zum Empfinden: und je mehr man dieſem Herzen zu thun giebt, je mehr Vergnügen macht man den Menſchen. —

Eben ſo iſt es mit der Odyſſee beſchaffen. Ob Ulyß ein Grieche iſt oder nicht, dieſe Eigenſchaft macht ſeine Unglücksfälle für uns nicht rührender. Aber er iſt ein Menſch, und zwar ein Menſch, der alles Uebel erfährt, was die Menſchheit leiden kann, ſowohl von Seiten der Götter, als der ganzen Natur, die ſich wider ihn verſchworen zu haben ſcheint; der aber alles dieſes mit Gedult und Klugheit überwindet. Homer, der wohl einſahe, daß ein ſolches Intereſſe der Menſchheit bey einem Gedichte zum Grunde liegen müſſe, zeigt es allemal auf die merklichſte Weiſe in den kleinſten Umſtänden, in den Reden, in den abſonderlichen Situationen. Wobey man im Vorbeygehen dieſe Anmerkung machen kann: Wenn Homers und Virgils Gedichte, die von einem dreyfachen Intereſſe nur ein einziges für uns übrig behalten haben, uns dennoch ſo viel Vergnügen machen: welchen Eindruck mußten ſie nicht auf ſolche Völker machen, die ihre eigene Geſchichte, ihre Sitten, ihre Religion darinn erblickten? Und, mit Umkehrung des Satzes: Wie ſehr müſſen

unſere

unſere epiſchen Dichter unter den Alten ſtehn, weil ſie das Intereſſe der Nation, der Religion und der Menſchheit zuſammen vereinigen, und unſer Herz dennoch ohne Bewegung laſſen, oder es zum wenigſten ruhiger laſſen, als die Dichter des Alterthums.

Das Intereſſe der Menſchheit theilt ſich in viele Zweige, wovon jeder der beſondre und hauptſächliche Gegenſtand einer gewiſſen Dichtungsart iſt.

Die Epopöe intereſſirt alle Menſchen, indem ſie ihnen heroiſche und wunderbare Gegenſtände vorſtellt: die Seele wird durch die Betrachtung erhabener Muſter ſelbſt in die Höhe gehoben. Sie zieht die Menſchen durch die Wiſſensbegierde an ſich, und unterhält ſie durch die Bewunderung.

Die Tragödie intereſſirt uns durch grauſame Schickſale und durch den Charakter derer, die das Schlachtopfer davon werden: ſie zieht uns an ſich durch die Empfindung des Mitleidens, und hält uns feſt durch den Affekt der Furcht und des Schreckens.

Die Komödie gefällt uns wegen der ſonderbaren und wunderlichen Unternehmungen oder Sitten. Sie ergetzt uns, indem ſie uns zu lachen macht; anſtatt daß es die Epopöe dadurch

thut,

thut, daß ſie uns in Erſtaunen ſetzt, und die Tragödie dadurch, daß ſie uns zum Weinen bewegt.

Die Schäferpoeſie vergnügt uns durch ihre Süßigkeit und Einfalt, und durch die Idee von Ruhe, die ſie bey ſich führt.

Allein, da die Epopöe die Mutter und die Quelle aller dieſer Arten iſt: ſo muß ſie das Intereſſe von einer jeden in ſich faſſen. Wenn ſie den Leſer durch den Zorn der Juno in Erſtaunen geſetzt hat, die alle Winde loszulaſſen befiehlt, und durch die Macht Neptuns, der das Meer wiederum ebenet: ſo erweicht, ſo beunruhiget ſie ihn durch die Gräuel einer Stadt, die den Feinden zum Raube wird, durch die Liebe einer Prinzeſſinn, die voller Verzweifelung ſtirbt. Bisweilen, aber doch ſelten, ſchildert ſie ſo gar einen Therſites, oder einen Steuermann, der aus Muthwillen in die See geworfen wird, wieder hervorkömmt, und das ſalze Meerwaſſer von ſich giebt. Endlich, wenn ſich dem Dichter eine Gelegenheit darbietet, beſchreibt er eine Landſchaft; malt er die Ruhe des Landlebens, die bäueriſchen Feſte des guten Evanders, und die Stralen der aufgehenden Sonne, die ihn unter dem lauten Geſange der Vögel aus dem Schlafe wecken. Ein tragi-

ſcher,

ſcher, ein komiſcher, ein bukoliſcher Poet zu ſeyn, darf man nur Ein Ding ſeyn: aber ein epiſcher Dichter zu ſeyn, muß man alles ſeyn, und es in einem hohen Grade ſeyn. Er iſt der Maler der ganzen Welt.

VI. Kapitel.

Verwickelung und Auflöſung der epiſchen Handlung.

Die zweyte Art zu intereſſiren iſt diejenige, die von Hinderniſſen entſpringt: wenn der Held einen ſtarken Widerſtand bey ſeinen Abſichten findet. Die erſte Art iſt rührender, iſt ſanfter; dieſe iſt lebhafter und angreifender.

Ein jeder Leſer, der Geiſt und Leben hat, nimmt Theil an der Unternehmung; er wird ein Anhänger des Helden; er ſtrebt mit ihm nach gleichem Zwecke; erzürnt ſich, wie er, wider die Hinderniſſe; ſucht bey ſich ſelbſt Mittel auf, ſie zu überwältigen, oder ihnen auszuweichen; und wenn er keine findet, und genöthigt iſt, alles ſeinem Helden zu überlaſſen: ſo hilft er ihm doch heimlich mit ſeinen guten Wünſchen; erwartet den Ausgang mit Ungeduld, bis der Held triumphirt oder fällt, und alsdann tri-

umphirt oder fällt er mit ihm. So iſt das Intereſſe beſchaffen, welches durch Gefahr und vorgeworfne Hinderniſſe hervorgebracht wird. Wäre es auch nur die bloße Neubegierde, ſo will der Geiſt doch den Ausgang einer zweifelhaften Unternehmung wiſſen. Ein großer Mann, der in ſich ſelber außerordentliche Hülfsmittel findet, ſtrengt alle ſeine Kräfte an: man iſt ganz voll Erwartung; und hätte man auch ein gleichgültiges Herz dabey: ſo wird man ſich doch Glück wünſchen, daß man den Ausgang erwartet hat, wofern die Bemühung gelingt.

Die vorgeworfnen Hinderniſſe nennt man Verwickelung; und die Art ſie zu überſteigen wird Auflöſung genannt.

Eine Handlung ohne Verwickelung iſt faſt allezeit unintereſſant; weil nur allein die Schwierigkeit die Leidenſchaften reizt und große Tugenden ſichtbar und wirkſam macht. Folglich muß eine jede poetiſche Handlung eine Verwickelung haben.

Es giebt in einem Gedichte eine Hauptverwickelung und untergeordnete Verwickelungen. Die Hauptverwickelung muß nur eine einzige ſeyn, die andern werden nach Nothdurft und Wahrſcheinlichkeit vermehrt.

Die Hauptverwickelung der Aeneide iſt der Zorn der Juno, die ſich der Niederlaſſung Aeneens in Italien widerſetzt. Die untergeordneten Verwickelungen ſind die Wirkungen dieſes Zorns: nehmlich ein Sturm, der den Aeneas weit von Italien verſchlägt; die Liebe einer Prinzeſſinn, die dieſen Held zu Karthago behalten will; die Tapferkeit eines Prinzen, der ſich der Niederlaſſung dieſes Helden widerſetzt. Dieſe drey Verwickelungen ſind einer höhern untergeordnet, welche ſie dergeſtalt umfaßt, daß ſie vielmehr drey Zweige einer einzigen Verwickelung, als drey verſchiedene Verwickelungen ausmachen.

Die Verwickelungen entſtehen aus der Unwiſſenheit, oder aus der Schwäche der handelnden Perſonen. Iphigenia will ihren Bruder Oreſtes opfern, den ſie nicht kennt: wird ſie ihn wirklich opfern? Dieß iſt die Verwickelung, die den Zuſchauer beunruhiget. Wüßte ſie, daß er ihr Bruder wäre, ſo würde ſie ihn gewiß verſchonen. Ihre Unwiſſenheit allein hält die Gemüther in der Erwartung. Eſther weiß, daß der König Ahasverus alle Juden vertilgen will: wie wird ſie ſich, ſchwach, allein, ohne Hülfe, dieſer Macht widerſetzen

können? Eben dieſes iſt die Verwickelung: ein mächtiger König ſoll hier entwaffnet werden.

Die Verwickelung, die aus der Unwiſſenheit entſteht, löſt ſich auf durch die Erkennung deſſen, der unbekannt war: Iphigenia erkennt ihren Bruder und rettet ihn. Die Verwickelung, die von der entgegengeſetzten Stärke oder von der Schwäche des Helden herkömmt, löſt ſich auf, wenn die entgegenſtehende Macht durch eine höhere Macht oder Kunſt überwältiget wird: Eſther geht wohl unterrichtet zum Ahasverus und verhindert ihn an ſeiner Unternehmung.

Die erſte Art der Auflöſung nennt man Auflöſung durch die Erkennung. Die andere durch die Peripetie, oder durch die Glücksveränderung.

Es muß nothwendig eine Glücksveränderung vorgehen, wenn der Held der Unternehmung das Hinderniß überſteigt, oder darunter erliegt. Eſther überwindet das Hinderniß; Joas in der Athalia überwindet es gleichfalls; ſie kommen in einen glücklichern Zuſtand. Phädra und Hippolytus erliegen darunter: hier iſt auch eine Glücksveränderung; ſie gerathen in einen unglücklichern Zuſtand. Bisweilen iſt die Glücksveränderung doppelt, wie in der Athalia: die Königinn fällt, der junge Prinz regiert.

Bis-

Bisweilen kömmt noch die Erkennung dazu, wie im Heraklius: weil, nach verſchwundener Ungewißheit, der Zuſtand der Perſonen ſich ändert.

Keine mögliche Unternehmung iſt ſchwer, als nur allein in Anſehung der Mittel, die der Held der Unternehmung dazu anwendet. Alſo liegt die Verwickelung eigentlich in der Schwäche der Mittel, verglichen mit der Unternehmung ſelbſt. Niemals iſt die Auflöſung angenehmer, als wenn durch die Kraft einer Tugend, entweder des Geiſtes oder des Herzens, die Schwachheit ſelbſt triumphirt. Dieß iſt ein Stral des Wunderbaren.

Die Verwickelung kann in der Handlung ſelber liegen, wenn die Unternehmung an ſich ſelber ſchwer iſt, wie die Hinabfahrt zur Hölle; oder in einem Hinderniſſe von draußen her, wie die Widerſetzung des Turnus gegen die Niederlaſſung Aeneens. Je ſtärker ſie geſchürzt iſt, das heißt, je ſchwerer ſie aufzulöſen iſt, je vollkommener iſt ſie.

Es iſt beſſer, wenn die Auflöſung in der Handlung ſelber liegt, wie der Sieg des Horaz über die drey Kuriazier; als wenn ſie von außen herbey gezogen wird, wie die Gefangennehmung des Tartüffe auf königlichen Befehl. Zweytens muß ſie natürlich ſeyn, das heißt, ohne Kunſt,

ohne ſcheinbare Zubereitung, gleichſam aus der Handlung ſelber erwachſen. Drittens muß ſie durch eine unerwartete Begebenheit geſchehn, und nicht durch eine bloße Veränderung des Willens. Wenn Achill auf Agamemnons Bitte wieder zum Streite zurück gekehrt wäre, ſo wäre, in Betrachtung ſeines Charakters, hiezu kein hinlänglicher Grund vorhanden geweſen. Es ward nichts geringers als der Tod ſeines Freundes Patroklus erfodert. Und nun geſchieht die Auflöſung, nehmlich Achills Ausſöhnung mit dem Agamemnon, ungezwungen, ungekünſtelt, und ſo gar von dem Achill ſelbſt, wegen des großen Vortheils, den er bey dieſer Ausſöhnung findet.

Verwickelungen und Auflöſungen machen, eigentlich zu reden, den wahren Charakter einer jeden Dichtungsart aus. Die Verwickelung enthält die Bemühung der handelnden Urſache; die Auflöſung enthält die hervorgebrachte oder verfehlte Wirkung dieſer Urſache.

Soll Bewunderung erregt, ſoll die Seele erhoben, ſoll ſie in Erſtaunen geſetzt werden: ſo müſſen die Hinderniſſe, die man dem Helden vorlegt, faſt unüberſteiglich ſeyn, ſie müſſen eine mehr als natürliche Kraft erfodern, und der Held muß ſie dennoch überwinden. Folglich

lich muß die wahre Aufloͤſung der Epopoͤe Freude und gluͤcklicher Ausgang ſeyn. Man ſtellt eine groſe Tugend zur Bewunderung auf: wenn ſie fiele, waͤre ſie mehr unſeres Mitleidens als unſerer Bewunderung wuͤrdig. Auch triumphirt Achill in der Jliade uͤber den Agamemnon und uͤber den Hektor. Ulyß in der Odyſſee triumphirt uͤber ſein Ungluͤck und uͤber ſeine Feinde; Aeneas uͤberwindet den Turnus: auch Satan in Miltons verlornem Paradieſe triumphirt uͤber den erſten Menſchen. Denn wenn hier ein Held ſeyn ſoll, ſo iſt es gewiß Satan. Waͤre er es nicht, ſondern Adam: ſo waͤre die Aufloͤſung tragiſch und keinesweges epiſch: und waͤre ſie tragiſch, ſo waͤren alle uͤbernatuͤrliche Maſchinen, die in dieſem Gedichte gebraucht werden, unnuͤtze Triebraͤder; weil das Wunderbare keine Verwandſchaft mit dem Mitleiden hat und gar nicht dazu gemacht iſt, es zu erregen. Der Teufel iſt es alſo, den man uns in dem verlornen Paradieſe zu bewundern giebt. Der Gegenſtand iſt ſonderbar; aber man muß ihn, wie die Phantaſie eines Malers, beurtheilen, mehr nach der Ausfuͤhrung, als nach der Anlage des Stoffs. Ueberdem, wenn er gleich keine Bewunderung erweckt, ſo erregt er doch Erſtaunen.

Soll Mitleiden oder Schrecken erregt werden: ſo iſt klar, daß der Ausgang unglücklich ſeyn muß. Man mag einer Tragödie, die einen fröhlichen Ausgang hat, einen Namen geben, welchen man will; ſie wird heroiſch, ſie wird voll rührender Situationen ſeyn: aber wenn man darinn nicht das Unglück geliebter Perſonen beweint, ſo iſt ſie keine eigentliche Tragödie: ſie iſt ein Gränzgedicht von der Tragödie; ſie iſt, wenn man will, eine epiſche Fabel in ein Drama gebracht, oder eine bürgerliche Fabel in eine Tragödie verwandelt.

Ich ſage, das Unglück geliebter Perſonen. Die Strafe eines Unterdrückers bringt nichts tragiſches hervor. Der getödtete Mithridates des Racine erregt in mir eben ſo wenig Mitleiden, als Athalia, Haman, oder Pyrrhus. Eben ſo erregt die Situation der Monime, des Joas, der Eſther, der Andromache keinen Schrecken in meiner Seele. Die Situationen ſind ſehr rührend, ſie beklemmen das Herz, ſie beunruhigen die Seele bis auf einen gewiſſen Grad: aber ſie erreichen das Ziel nicht. Wenn wir ſie für tragiſch annehmen, ſo geſchieht es, weil man ſie uns dafür verkauft hat; weil wir gewohnt ſind, uns an einige Aehnlichkeit zu halten; und weil wir, wenn es auf unſer Vergnügen

gnügen ankömmt, es nicht allemal für nöthig halten, ſorgfältig auszurechnen, wie viel man uns hätte geben können. Wo ſind denn wahrhaftig tragiſche Auflöſungen? Phädra und Hippolytus, die feindlichen Brüder, Britannicus, Oedipus, Polieukt, die Horazier ſind Exempel davon. Der Held, für den ſich der Zuſchauer intereſſirt, fällt in das ſchrecklichſte Unglück: man iſt von Schmerzen durchdrungen, man leidet ſo viel wie er ſelbſt.

Ariſtoteles beklagte ſich über die Weichlichkeit der Zuſchauer in Athen, die den tragiſchen Schmerz ſo ſehr fürchteten. Um ihnen Thränen zu erſparen, entſchloſſen ſich die Poeten, den geliebten Held aus der Gefahr herauszuziehn. Frankreich iſt in dieſem Punkte ſo furchtſam als Griechenland. Man ſcheut dort den Schmerz ſo ſehr, daß man ſich auch vor dem Schatten deſſelben fürchtet. Daher artet das Tragiſche bey ihnen aus und wird matt und kraftlos. Man merkt die Wirkung dieſer Aendrung, wenn man den Eindruck, den Polieukt und den Athalia macht, mit einander vergleicht. Sie ſind beide rührend: aber in der einen verſinkt die Seele in eine angenehme Traurigkeit; in der andern wird ſie nach einiger Unruhe, nach einigen Augenblicken von Kummer, durch eine Freu-

de wieder aufgerichtet, die allzuflüchtig iſt, und im Augenblicke wieder verſchwindet.

Die Komödie darf nicht alle Kräfte der Tugend aufbieten, ſondern nur alle Kräfte des Witzes anwenden, um eine geſchickte Wendung zu finden, die Thorheit des Helden, der die Bühne beluſtigen ſoll, ſichtbar zu machen. Wenn dieſer Held unglücklich iſt: ſo muß es nur ein poſſierliches Unglück ſeyn, wie des Geizigen, dem man ſein theures Käſtchen wegſtiehlt, um ihn zu nöthigen, ſeine Braut einem Liebhaber abzutreten, der ſie mehr verdient, als er. Wäre das Unglück groß; ſo würde man ſich darüber betrüben: welches wider den Zweck der Komödie iſt. Alſo muß ihre Auflöſung das Glück der vernünftigen Perſonen, und die komiſche Schande der lächerlichen ſeyn.

VII. Kapitel.

Die epiſche Handlung muß wunderbar ſeyn.

Wir haben geſagt, daß die Epopöe die Erzählung einer wunderbaren Handlung ſey. Dieſes iſt das eigenthümliche Unterſcheidungszeichen der epiſchen Handlung, nach dem

Homer,

Homer, nach dem Virgil und nach einigen Neuern zu urtheilen, denen die Wahl ihrer Materie Gelegenheit gegeben hat, der Idee der Alten in dieſem Stücke völlig zu folgen. Wir reden hier nur von den Epopöen, die nach dieſem Muſter eingerichtet ſind. Die Poeten haben Freyheit alles zu wagen: Arioſt iſt ein Beyſpiel davon: wer ſich aber allgemeine und richtige Begriffe machen will, muß ſich allemal an das Vollkommenſte halten. Auch gefällt das Gedicht des Arioſt nicht wegen ſeines Stoffes, ſondern wegen ſeines meiſterhaften Kolorits.

Jedermann, der nur die geringſte Betrachtung über die Art und Weiſe anſtellt, wie die Handlung in der Aeneide anfängt, wird augenblicklich den großen Unterſchied finden, der unter einer epiſchen und tragiſchen Handlung ſeyn muß. Er ſieht überall die Götter beſchäfftigt. Juno ſteigt vom Himmel herab, der Gott der Winde erregt ein entſetzliches Ungewitter wider einen Sterblichen. Er verfolge das Gedicht bis ans Ende, er wird allezeit übernatürliche Weſen in die Sache der Menſchen gemiſcht ſehn. Erſcheinen ſie nur von ohngefähr? Haben ſie nur eine flüchtige und unbeſtimmte Rolle zu ſpielen? Sind ſie nur da, um dem Dinge einigen Glanz zu geben? Mit einem

Worte,

Worte, hat man keine vernünftigen Regeln, welche beſtimmen, was und wie viel ſie wirken ſollen? Es iſt unglaublich, daß man ſie nicht haben ſollte.

Und doch ſollte man es faſt glauben, wenn man ſieht, was alle die davon urtheilen, die dieſe Materie abgehandelt haben. Einige ſehen nichts als Allegorie in der Epopöe; andre nichts als die Idee von einem in allen Stücken vollkommenen Helden; dieſe betrachten das Wunderbare als eine zufällige Eigenſchaft, als einen bloßen Schmuck der heidniſchen Poeſie, der nicht zum Weſen dieſer Dichtungsart gehört; dergeſtalt, daß, wenn man einige Erſcheinungen in ein erzählendes Gedicht wirft, es mehr aus Herablaſſung gegen das Vorurtheil geſchieht, als aus Nothwendigkeit den Regeln der Kunſt zu folgen.

Wir wollen die Sache näher betrachten, damit wir einmal für allemal wiſſen, woran wir uns zu halten haben.

Alle Menſchen lieben das Wunderbare. Und dieſer Geſchmack, der ſich in der Kindheit ſo lebhaft äußert, ändert nur in den nachfolgenden Jahren den Gegenſtand. Daher kömmt es, daß ein jeder Erzähler, wenn er auch nichts wunderbares liefern kann, zum wenigſten etwas

was ſonderbares zu liefern ſucht, um ſeine Zuhörer auf die angenehmſte Weiſe zu unterhalten.

Die erſten, die ſich einfallen ließen, Erzählungen zu verfertigen, wählten zu ihrem Stoffe vorzüglicher Weiſe die Thaten großer Leute. Indem ſie nun ſolche alleſamt von göttlicher Abkunft machten, den Sitten der alten Heldenzeit gemäß, ſo konnten ſie leicht annehmen, daß ſie in ſchweren Fällen auf eine wunderbare Weiſe durch den Rath, oder auch wohl durch die Macht dieſer übernatürlichen Weſen, denen ſie ihr Leben zu danken hatten, unterſtützt worden wären.

Die Vermiſchung der handelnden Götter mit den handelnden Menſchen hatte zwey Vortheile, wofern man ſie nur nach den Begriffen derer einrichtete, denen zu Gefallen man die Erzählung machte. Der erſte Vortheil war, dem Helden ein Anſehen zu geben und die Erzählung wichtiger zu machen; der andere, die Zuhörer immer mehr in ihrer Idee zu beſtärken, daß Götter um ſie wären, ihnen zu helfen, oder ſie zu beſtrafen, nach dem ſie es verdieneten. Dieſes iſt der Urſprung des Wunderbaren in der Epopöe.

Die großen Köpfe, die nach der Zeit kamen, und die den Plan zu einem epiſchen Gedichte entwarfen, überlegten, wie man die Zwiſchenkunft der Götter gebrauchen müßte. Da die Götter, nach der erſten Idee, die man ſich von der Gottheit macht, die unumſchränkten Herren der Menſchen, ihre Regierer und Beweger ſind: ſo ſahen ſie bald ein, daß, wenn man es unternähme, in Einer Handlung Götter und Menſchen zu vermiſchen, die Götter die Verrichtungen der erſten Urſachen und die Menſchen der zweyten Urſachen bekommen müßten; daß die Götter die Kräfte geben und die Menſchen ſie zur Ausführung anwenden müßten; dergeſtalt, daß der Plan der Handlung im Rathe der Götter ſelbſt gemacht würde, und die Bewegungen der Menſchen auf der Erde nur die Ausführung davon wären. Durch dieſes Mittel war ein Dichter im Stande, in einem einzigen Werke Himmel, Erde, Hölle, die Götter, die Menſchen, Religion, Natur, Geſellſchaft, mit einem Wort, die ganze Kette der Dinge zu ſchildern.

Es iſt leicht zu beweiſen, daß dieſes gar nicht zu den eingebildeten Syſtemen gehört, zu den Ideen, die man in der Luft baut, ohne einen feſten und dauerhaften Grund zu haben. Wir

haben

haben einen praktiſchen Beweis davon am Homer in ſeinen beiden Gedichten, und am Virgil in ſeiner Aeneide, woraus die Gründlichkeit der Sache genugſam erhellet. Es wird genug ſeyn, wenn wir mit einiger Aufmerkſamkeit die Fabel und Anordnung des erſten Buchs der Aeneide unterſuchen. Der Poet tritt in die Schranken, als ein Athlet, der ſeine ganze Stärke noch beyſammen hat, er läßt alle Kräfte ſeiner Kunſt und ſeines Geiſtes wirken. Wir wollen doch ſehen, wie er es gemacht hat.

Die geſunde Vernunft erfoderte es, zuerſt den Inhalt anzukündigen, damit der Zweck des Poeten dadurch feſtgeſetzt, und dem Leſer ein gewiſſer Geſichtspunkt angewieſen würde: **Ich beſinge den Held, der das römiſche Reich geſtiftet hat, trotz allen Beſtrebungen einer Gottheit, die ſich dawider ſetzte.** In dieſer Ankündigung findet man ſchon das Wunderbare der Epopöe, ſo wie wir es angegeben haben: man ſieht hier einen Menſchen und einen Gott.

Nachdem die Ankündigung geſchehen iſt, wendet ſich der Poet an die Muſe, von ihr die Urſachen zu erfahren: Muſa mihi cauſas memora. Die Begebenheiten hatten ſich auf Erden zugetragen, die Menſchen ſelbſt waren die Werkzeuge davon geweſen: über die Wirkungen

gen hatte alſo Virgil keine Nachrichten nöthig, er wollte nur von den himmliſchen Urſachen unterrichtet ſeyn.

Die Muſe redet, und erklärt dem Poeten die Urſachen von der Rache der Gottheit. Nachdem die Urſachen vorgetragen ſind, nimmt die Erzählung oder die Epopöe ihren Anfang.

Die Trojaner reiſen aus Sicilien ab; ſie ſind mitten auf dem Meere. Sehet da den Gegenſtand, worauf der Zorn der Juno fallen muß! Augenblicklich ſchafft dieſe Göttinn ein gräuliches Ungewitter. Aeolus läßt auf ihre Bitte alle Winde los: die Flotte des Aeneas wird zerſtreut. Es war um dieſen Held geſchehn, wofern nicht Neptun, erzürnt ſein Reich ohne ſeinen Befehl alſo verwirret zu ſehn, die Winde verjagt und die Ruhe wieder hergeſtellet hätte.

Hier haben wir das erſte wahrhaftig epiſche Gemälde. Man ſieht hier die Juno, die den Aeneas verfolgt, und dieſen unglücklichen Prinzen, der unter der Laſt der Verfolgung ſeufzet: zwo Parteyen, eine für die Götter, die andre für die Menſchen. Man vereinige dieſe beiden Parteyen, wie man es in myſtiſchen Bildern macht: ſo hat man dasjenige, was man einen epiſchen Stoff nennt, nehmlich, ein Gemälde, das die natürlichen und übernatürlichen Urſa-

chen

chen und die durch beider Zuſammenkunft her-vorgebrachten Wirkungen vorſtellt.

Zweytes Gemälde: Unterdeſſen die Trojaner, durch den Sturm ermüdet, ſich am Ufer aus-ruhn: eine Scene, die ganz menſchlich und eine natürliche Folge des vorhergehenden iſt: ſo ſtellt der Poet ein anderes völlig übernatürliches Bild auf, worinn das Wunderbare ganz allein herrſcht. Jupiter heftet ſeine Blicke auf den Aeneas: Venus ſpricht für ihren Sohn bey dem Vater der Götter. Merkurius wird nach Kar-thago geſandt, das Herz der Königinn zu len-ken, dieſen unglücklichen Prinzen gütig aufzu-nehmen, und Venus ſelbſt ſteigt herab, ihren Sohn zu unterrichten und ihn zur Königinn zu führen.

Hier wirken gleiche Maſchinen. Aeneas wird von der Venus geleitet; Dido wird vom Merkur gelenkt. Folglich lenken die Götter die Herzen der Menſchen und leiten ihre Schritte. Ohne die Mitwirkung dieſer übernatürlichen Weſen, wäre die ganze Sache nichts als eine gemeine Begebenheit, nichts als eine Materie für die Hiſtorie, und nicht für die Epopöe.

Aeneas, der in Karthago wohl aufgenom-men wird, ſchickt alsbald ſeinen treuen Achates nach ſeinem Sohne Askanius, ihn herzubrin-

gen und ihn der Königinn vorzuſtellen. Hier bringt der Poet die Triebfeder an, die die Liebe der Dido gegen den Aeneas wirkt. Es mußte ein Gott ſeyn, der dieſe Liebe erregte, ſonſt wäre es eine Leidenſchaft aus dem Romane geweſen. Kupido nimmt alſo die Geſtalt des Askanius an, und unter dieſer Verkleidung kömmt er und haucht ſein Gift in das Herz der Königinn. Dieß iſt das dritte Gemälde.

Und nun iſt das Feuer durch eine übernatürliche Urſache angezündet. Das iſt genug. Alles, was aus dieſem erſten Anſtoße folgen wird, das wird wahrhaftig epiſch ſeyn.

Denn, ob man gleich annimmt, daß in einer epiſchen Handlung alles von den Göttern gethan wird: ſo flechten ſie doch die Poeten nicht in alle Nebenumſtände mit ein; und hiezu haben ſie zwo Urſachen. Die erſte iſt: dieſe übernatürlichen Spieler würden die andern oft ganz verdunkeln, die Scene überladen, und nicht mit genugſamer Wahrſcheinlichkeit und Abänderung ſo oft wieder eingeführt werden können. Die zweyte Urſache, die des Poeten Schwäche unvergleichlich bedeckt, iſt dieſe: es ſcheint weit anſtändiger zu ſeyn, wenn man die Götter bloß mit dem erſten Anſtoße beſchäfftiget, der hinlänglich iſt, die zweyte Urſache mit Gewißheit

zu

zu ihrem beſtimmten Ziele zu treiben, und der folglich eine höhere Macht bey dem handelnden Weſen anzeigt. Die ſchwachen und eingeſchränkten Menſchen, die ihre Entſchlüſſe nur mit Zittern faſſen, die ſich auf die Mittel nicht verlaſſen können, die ſie gebrauchen müſſen, haben Urſache, ihre Sorgfalt alsdann zu verdoppeln, wann die Ausführung vor ſich gehen ſoll. Aber ſobald ein Gott, als die erſte Urſache, ſein Amt verrichtet hat, ſieht er ſchon die künftige Wirkung zuvor. Er verläßt ſich auf die untergeordneten Urſachen, und läßt ſie die kleinen Verrichtungen erfüllen, die zur Ausführung nöthig ſind. Dido iſt von dem Pfeile des Kupido getroffen; der Gott verſchwindet: die Prinzeſſinn wird ſich ſelbſt und den Umſtänden um ſie herum überlaſſen. Die Kräfte ihrer Seele werden nicht aufhören thätig zu ſeyn, um alle Hinderniſſe zu durchbrechen und das Schickſal zu erreichen, welches auf ſie wartet. Juno hat das Verſprechen des Aeolus: das iſt genug; Aeolus iſt Herr über die Winde, und der Wille der Göttinn wird erfüllt werden.

Durch dieſe Einrichtung werden die Götter zu den Oberſchauſpielern der Epopöe, und erſcheinen nur von Zeit zu Zeit; die Menſchen ſind die Unterſchauſpieler, und nehmen die Bühne

faſt beſtändig ein. So iſt es billig: denn das Schauſpiel wird für Menſchen angeſtellt.

Virgil folgte dieſem Plane, ſo gut er konnte; und wenn er ihn hin und wieder verfehlte: ſo geſchah es vielleicht aus Furcht, ſich ſelbſt zu wiederholen, oder nicht intereſſant genug zu ſeyn. Homer iſt glücklicher geweſen. Er iſt ihm ganz genau gefolgt, vornehmlich in ſeiner Iliade, welches der ausführlichſte Traktat iſt, den wir von der heidniſchen Theologie haben.

Endlich iſt auch dieſes der vernünftigſte Gebrauch, den man von dem Wunderbaren machen kann. Ja es iſt kein andrer Gebrauch vernünftig, als dieſer. Denn ſobald man die Götter handeln läßt, ſo ſind ſie entweder die obern oder die untern handelnden Perſonen, die erſten oder die zweyten Urſachen: es giebt hier kein Drittes. Unter dieſen beiden Rollen aber iſt nur Eine, die ſich für ſie ſchickt.

VIII. Kapitel.

Das Wunderbare iſt das Weſen der Epopöe.

Iſt es aber weſentlich nothwendig, daß ein epiſches Gedicht auf dieſe Art wunderbar ſey?

Was

Was verſteht man unter einem epiſchen Gedichte? Verſteht man darunter ein jedes Gedicht in Form einer Erzählung? Wenn dieſes iſt, ſo macht die Form der Erzählung allein ſein Weſen aus. Die Verſchwörung des Cinna, der Märtyrertod des Polieukts, alle dramatiſchen Stücke, in Erzählungen gebracht, werden lauter epiſche Gedichte ſeyn. Lukan und einige andere werden den Vorwurf nicht mehr verdienen, den man ihnen gemacht hat, daß ſie Hiſtorienſchreiber in Verſen wären. Wir wollen hier nicht über Worte ſtreiten. Behauptet man, daß es Epopöen von dieſer letztern Art giebt, ſo muß man wenigſtens geſtehen, daß ſie von anderer Art ſind, als die Epopöen Homers und Virgils, und daß ihnen folglich eine andre Erklärung und ein andrer Name zukömmt.

Macht die Einheit der Handlung das Weſen der Epopöe aus? Dieſe Eigenſchaft iſt einer jeden poetiſchen Handlung gemein; es iſt ein Geſetz, dem ſich alle Werke des Geſchmacks unterworfen haben.

Vielleicht thut es die Größe und Weitläuftigkeit der Handlung ſelbſt. Allein ein Menſch ſey groß oder klein, er iſt nicht mehr nicht weniger ein Menſch.

Thut es ihr heroiſcher Inhalt? Dieſen hat eine jede Tragödie mit der Epopöe gemein.

Was bleibt alſo übrig, die weſentliche Eigenſchaft dieſes Gedichts zu beſtimmen? Die Zwiſchenkunft der Gottheit: Per ambages Deorumque miniſteria, fabuloſumque ſententiarum tormentum præcipitandus eſt liber ſpiritus. Das heißt, man entwickele in dieſer Dichtungsart die geheimen Triebfedern, wodurch die göttliche Macht auf die Menſchen wirkt, das unſichtbare Gewebe, die verborgenen Labyrinthe des Schickſals, ambages. Man laſſe Gottheiten ſpielen; man laſſe ſie an der Handlung der Menſchen Theil nehmen; man laſſe ſie in ihnen, mit ihnen, durch ſie, für ſie handeln, Deorum miniſteria. Endlich durchbreche der Geiſt des Dichters die Schranken der Wahrheit, liber ſpiritus; er ſtürze ſie in den unermeßlichen Abgrund der Erdichtung, und nehme daher ſeine Maſchinen, ſeine Triebräder, tormentum fabuloſum, die Wirkung hervorzubringen, die er verlangt.

Petronius läßt es nicht bey der Regel bewenden, die er von dem Exempel Homers und Virgils abgezogen hat, er giebt ſelbſt das Muſter in einer poetiſchen Rhapſodie, worinn er den Gott der Hölle erſcheinen läßt, der die Göt-

tinn des Glücks wider die Römer aufbringt und ſie zu ihrer Beſtrafung ermahnt. Dieſe gehorcht und bereitet ihnen Unglück zu.

Iſokrates, dieſer Redner, deſſen Begriffe ſo richtig und philoſophiſch ſind, vergleicht die Lobgedichte der Poeten mit den Lobreden der Redner. Die Poeten, ſagt er, haben vor uns dreyerley Vortheile voraus. Erſtlich haben ſie das Recht, übernatürliche Weſen einzumiſchen, die ihrem Helden zu ſeiner Zeit und an ſeinem Ort höhere Einſichten und Kräfte mittheilen. Zweytens haben ſie eine unendliche Menge Vorrechte in Anſehung des Ausdrucks. Drittens haben ſie die Anmuth des Sylbenmaßes. Iſokrates ſieht alſo die Zwiſchenkunft der Gottheit als einen der größten Vortheile an, welche die Dichter vor den Rednern voraus haben, als eine Sache, die einen Theil des Schönen in der Poeſie ausmacht: folglich ſetzt er voraus, daß ein wahrer Poet, der das Vorrecht ſeiner Kunſt zu gebrauchen weiß, nicht unterlaſſen wird, dieſen Kunſtgriff anzubringen.

Was iſt der Endzweck des epiſchen Gedichts? Die ganze Welt geſteht, es ſey dieſer: Bewunderung zu erregen. Man verſteht hier unter der Bewunderung eine gewiſſe Erhebung der Seele, welche fühlt, daß ſie mit größern Ge-

danken, mit edlern Empfindungen erfüllet iſt, als ſie zuvor hatte; es iſt ein mit Ehrfurcht vermiſchtes Erſtaunen über große Dinge und über die Kräfte, die ſolche hervorgebracht haben. Wir dürfen hier nicht beweiſen, daß die Bewunderung an ſich ſelber keine unangenehme Empfindung ſey; ſie kann es nur alsdann ſeyn, wenn die Gegenſtände, die man uns zu bewundern giebt, uns allzunahe liegen: wir nehmen nicht gern Geſchenke an, die uns erniedrigen. Allein wenn es Tugenden und Talente von einer andern Art, als die unſrigen, oder wenn ſie aus einem andern Weltalter ſind, alsdann wird die Bewunderung, anſtatt mit Unwillen vergeſellſchaftet zu ſeyn, für uns ein innerlicher Beweis von unſerer höhern Einſicht; wozu noch das feine Vergnügen hinzukömmt, dem Verdienſte Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen und ſo zu denken, wie große Geiſter gedacht haben. Die Großmuth, die Stärke, die Tapferkeit, der unbezwingliche Muth, die tiefe Weisheit der Helden des Alterthums iſt für uns ein liebenswürdiges und ſchmeichelhaftes Schauſpiel, welches keine unangenehme Miſchung trübet oder ſchwächt. Wenn nun noch zu dieſen Mitteln die Seele zu erheben das Wunderbare hinzukömmt, das heißt, der beſondere Einfluß einer

Gott-

Gottheit, die über das Schickſal des Helden wacht, den wir bewundern: ſo ſteigt die Bewunderung auf den höchſten Grad, und erhält ſich auf demſelben, weil ſie durch eine abwechſelnde Reihe bewundernswürdiger Gegenſtände genähret wird. Der Dichter verſetzt uns von der Erde in den Himmel, vom Himmel in die Hölle; er bringt alle bekannten Triebräder in Bewegung; er bemächtigt ſich aller Schönheiten, aller Vortrefflichkeiten, die ſich denken laſſen, und bringt ſie entweder als Theile oder als Zierathe des Gebäudes an, welches er aufführt. Ueberall giebt er uns ſtarke, neue, erhabne Begriffe, die unſre Seele erhöhen, ſie erweitern und ſie ihrer erworbenen Güter mit Zufriedenheit genießen laſſen.

Man frage einen jeden, der die vornehmſten alten und neuern epiſchen Gedichte geleſen hat, welche Idee ihm davon zurückgeblieben iſt? was dieſer Art von Poeſie ganz beſonders eigen zu ſeyn ſcheint? Wird er unterlaſſen können, die Verrichtungen der Gottheit anzuführen? Dieſes iſt der erſte weſentliche Unterſchied, der ſich ſeinem Geiſte darſtellt. Er wird mit Einem Blicke zugleich den Aeneas und die Juno, den Achill und den Jupiter, den Ulyß und die Minerva,

nerva, den erſten Menſchen und den Satan ſehn.

Ueberdem hat dieſes Syſtem Anſtand und Würde. Kann ein Gegenſtand ſchöner, größer, einem faſt göttlichen Geiſte anſtändiger ſeyn, als wenn man in einem langen Werke die Verbindung und Subordination der Urſachen zeigt, wenn man den Menſchen, oder vielmehr das ganze Weltgebäude zeigt, wie es ſich vor den Augen und unter der Hand des Allmächtigen bewegt? Man ſpotte ſo viel man will, über den heidniſchen Aberglauben und über die Götter Homers und Virgils: hiedurch wird ihr epiſches Syſtem nicht widerlegt. Es liegt nichts deſto weniger unter dieſer lächerlichen Theorie eine große und nützliche Wahrheit verborgen, nehmlich die Einheit eines oberſten Gottes, eines Herrn und Vaters der Götter und der Menſchen, der beider Schickſale nach eigener Willkühr lenkt. Stellen die Gemälde von erwürgten Nationen, von verbrannten Städten, von umgeſtürzten Königreichen, umgeſtürzt durch niederträchtige und ſchändliche Laſter, die ſich hinter die Larve irgend eines glänzenden Laſters verſteckten, ſtellen dieſe Gemälde Urſachen dar, die der Epopöe würdiger ſind, als der gerechte Zorn der Götter, oder das ewige Gebot einer

allmäch-

allmächtigen und allweiſen Urſache, die die Menſchen anbeten müſſen, ſelbſt alsdann wann ſie ihnen unbegreiflich iſt?

Man hat geſagt, daß ſich die chriſtliche Religion mit dieſer Dichtungsart nicht vertrüge. Boileau ſagt: Der Glaube der Chriſten, ſchrecklicher Geheimniſſe voll, iſt keines lachenden Schmuckes fähig. Das Evangelium zeigt unſerm Geiſte von allen Seiten nichts als Buße, nichts als verdiente Strafen.

Der Hochachtung, die wir gegen die Gedanken dieſes Kunſtrichters haben, unbeſchadet, können wir nicht glauben, daß, wenn ein zweyter Homer auf die Welt käme, er in der Hiſtorie der Religion keine Materie finden ſollte, ſeinen Geiſt daran zu zeigen. Er würde freylich keinen Jupiter auf dem Berge Ida donnern laſſen; Pallas, Venus, Mars, Juno, Neptun würden ſich nicht in das Handgemenge miſchen, ſich mit Staube bedecken, ſich ſchlagen, ſich einander zu Boden werfen. Aber mit welchem Pinſel würde er nicht den Gott ſchildern, der mit Einem Worte den Weltkreis erſchafft, der alles umfaßt, der allein alles belebt! Wäre die Seele eines ſolchen Dichters von den hohen Begriffen der Propheten und anderer heiligen Skri-

benten

benten angefeuret worden, wie gern würde man ihm durch alle Gemälde von ſeinem Helden folgen! von einem Helden, der überlegt, unternimmt, ausführt, und das alles unter der Aufſicht und unter dem Schutze eines himmliſchen Geiſtes, der ihm in Gefahren Klugheit zu ſehen, Muth zu unternehmen, Geduld zu überwinden giebt! Vielleicht hätte ein ſolcher den Fall des erſten Menſchen, vielleicht die Eroberung Jeruſalems, vielleicht auch wohl gar die Belagerung von Orleans gewählt; aber kein andrer, als ein Homer, hätte hier geſungen, und durch die Ausführung gezeigt, daß das Erhabene und Ernſthafte kein unüberwindliches Hinderniß für die Epopöe, ſondern vielmehr eine Quelle ihrer erhabenſten Schönheiten ſey.

Was würde dieſes Wunderbare für einen Grund gehabt haben? Eben denſelben, den es bey den Alten hatte: den Glauben der Völker, für die man ſchreibt.

So bald er eine Materie gewählt hätte, die des Wunderbaren fähig geweſen wäre, entweder wegen der Entfernung der Zeit, oder wegen der Größe des Gegenſtandes, oder wegen der Wahrheit der Hiſtorie ſelbſt, oder auch wegen der angenommenen Meynung: ſo hätte der Poet voraus geſetzt, was in den Grundartikeln aller

Reli-

Religionen als wahr gilt: daß die Gottheit dieſe Begebenheit gewirkt habe.

Er hätte ferner angenommen, daß die Gottheit die Ausführung entweder ſelbſt, oder durch ihre Diener unternommen habe. Konnte Homer verſichern, daß Juno, Minerva, Mars an den Handlungen der Griechen und der Trojaner Theil genommen hätten, obgleich dieſe Gottheiten nur eine bloß poetiſche Exiſtenz hatten, die auf einen allgemeinen Begriff von der Vorſehung der Götter gegründet war: wie vielmehr kann man in der chriſtlichen Religion, worinn es eine gewiſſe Geſchichte iſt, daß Gott zuweilen ſeine Diener geſandt hat, Nationen zu ſtrafen, Kriegesheere zu verderben, Völker zu ſchützen, wie vielmehr kann man hier übernatürliche Weſen auftreten laſſen! Kann ein Poet wirklich machen, was bloß möglich war: wie vielmehr wird er nicht in einem gewiſſen Falle die Exiſtenz deſſen, was ſchon in einem andern dergleichen Falle wirklich exiſtirt hatte, behaupten können!

Endlich würde der chriſtliche Dichter vorgeben, daß ihm ein himmliſcher Genius, der alle geheimen Triebfedern der übernatürlichen Macht ausgekundſchaftet, dieſe Geheimniſſe mitgetheilt habe. Obgleich dieſes letztere Vorgeben nichts

als

als eine geſchickte Wendung ſeyn würde, die Beziehung der Oberherrſchaft und der Abhängigkeit, die ſich zwiſchen Gott und den Menſchen befindet, deſto angenehmer zu entwickeln: ſo giebt doch der Leſer hierinn gerne nach, ohne alles ſo genau zu unterſuchen; und, es ſey nun dieſes das Privilegium der Poeſie, oder auch die Aehnlichkeit deſſen, was ſie ausſagt, mit dem, was wir glauben; oder es ſey auch der Ton der Offenbarung, der von einem Ende bis zum andern in der epiſchen Erzählung herrſcht: ſo geben wir den wunderbaren Begebenheiten, die wir nie erlebt haben, unſern Beyfall eben ſo willig, als den ganz menſchlichen Handlungen des Helden, wovon wir alle Tage das Modell entweder im Großen oder im Kleinen, in der menſchlichen Geſellſchaft oder in der Geſchichte, vor uns ſehn. Man ſieht es an dem Exempel des verlornen Paradieſes, welches in ſeinem Wunderbaren unvergleichlich iſt, ſo lange es in den Gränzen der Begriffe bleibt, die wir durch den Glauben haben. Was iſt ſchöner, als die Beſchreibung der Liſt des Verſuchers, die Unterredungen der Geiſter, die über die Geſtirne, die Flüſſe, die Berge herrſchen, die Reden des Sohnes Gottes, der ſich ſeinem Vater darbietet, das menſchliche Geſchlecht loszukaufen,

zukaufen, die prophetiſchen Erzählungen Raphaels, der den Augen Adams die zukünftige Geſchichte ſeiner Nachkommenſchaft vorſtellt?

Allein wenn die Zwiſchenkunft der Götter das Weſen der Epopöe ausmacht, kann man wohl Epopöen über allerley Materien machen? Eine Handlung ſey groß oder klein, edel oder nicht, daran liegt nichts: ſo bald ſie eine gewiſſe Gottheit wirkt, ſo wird ſie der Stoff zu einer Epopöe. Vielleicht wird ſie nicht heroiſch ſeyn; aber ſie wird nichts deſtoweniger epiſch ſeyn; eben ſo wie die Komödie dramatiſch iſt, ohne daß ſie deshalb nöthig hätte, heroiſch zu ſeyn, wie die Tragödie.

Indeſſen bleibt es wahr, daß, wenn man im Ernſte eine ehrwürdige Gottheit einführt, es die Anſtändigkeit erfodert, ihr ein Geſchäffte zu geben, das, nach unſern Begriffen, ihrer würdig iſt, und ſie mit Perſonen in Geſellſchaft zu bringen, die Adel und Hoheit beſitzen. Wann aber die Materie allzuwenig ernſthaft iſt, wann von einem geraubten Waſſereimer oder einer geraubten Haarlocke die Rede iſt, oder von einem Domherrn, der ſich um ein Singepult ſchlägt, oder von dem Verluſte eines Toppees, eines Schnupftuches, eines geliebten Papageyen: dann mag man den komiſchen Dienſt einer heid-

niſchen

niſchen Gottheit gebrauchen, oder einen allegoriſchen Genius einführen, der, mit einer beglaubten Macht verſehen, die Stelle übernatürlicher Maſchinen vertreten kann. Alſo kann man, wenn man genau gehen will, zwo Arten von Epopöen annehmen, die beide wunderbar ſind: die eine wird die heroiſche, die andere die komiſche ſeyn; doch mit dem Unterſchiede, daß der Name der Gattung vorzüglich der heroiſchen Epopöe zukomme.

IX. Kapitel.

Art und Weiſe, wie das Wunderbare zu gebrauchen iſt.

Da das Wunderbare einmal das Weſen der Epopöe iſt, ſo hat man hiebey zweyerley zu beobachten: nehmlich wie und wann man es gebrauchen ſoll. Vorher aber muß man die Gottheiten in zwo beſondere Klaſſen eintheilen: in wirkliche und in ſymboliſche.

Die erſtern betrachtet man als ſelbſtſtändige und thätige Weſen: dergleichen ſind in der Fabel Jupiter, Kupido, Neptun. Die andern ſind nur Zeichen und Bilder, die eine Leidenſchaft oder einen Theil der Natur vorſtellen, als die Zwietracht, der Friede, u. ſ. w.

Bisweilen

Bisweilen ſpielen die wirklichen Gottheiten nur eine allegoriſche Rolle: man ſetzt den Jupiter für die Luft, für den Himmel, den Neptun für das Meer, den Kupido für die Liebe, ꝛc. Die allegoriſchen Gottheiten müſſen nur einmal und im Vorbeygehn angebracht werden; weil dieſes nur eigentlich eine redneriſche Wendung iſt, und es lächerlich ſeyn würde, eine anhaltende und weſentliche Rolle einer rhetoriſchen Figur zu geben. Wenn man alſo die Zwietracht nicht ſehr deutlich perſonificirt, wie Boileau in ſeinem Pulte gethan hat: ſo iſt ſie eine Maſchine ohne Bewegung, ein todtes und kaltes Geſchöpf in einem epiſchen Gedichte.

Wenn die wirklichen Gottheiten vermiſchte Rollen ſpielen, nehmlich bald wirkliche, bald allegoriſche: ſo muß dasjenige, was allegoriſch iſt, einen ſo genau beſtimmten buchſtäblichen Verſtand haben, daß man es nach dem Buchſtaben nehmen kann. Wenn, zum Beyſpiel, Minerva dem Zorne des Achills Einhalt thut, der den Agamemnon zu durchboren droht, ſo bedeutet dieſes nichts, als eine Wiederkehr der Vernunft; und folglich iſt die Handlung der Minerva nur eine Allegorie. Weil aber dieſe Göttinn in der Folge des Gedichts eine wirkliche Rolle ſpielen wird, ſo malt man ſie hier als

ein ſelbſtſtändiges Weſen. Sie ergreift den Held bey ſeinen Haarlocken. Er kehrt ſich um, er ſieht die blitzenden Augen der Göttinn, er erkennt ſie, er hört ihre Stimme, er gehorcht ihr; ſo daß man hier wählen kann, was man will, das Wirkliche oder das Symboliſche.

Wenn ſie wirkliche Rollen ſpielen, ſolche, wie handelnden Weſen zukommen, die man als wahrhafte Perſonen betrachtet: ſo kann uns die Aufführung der Maler lehren, wie es die Poeten zu machen haben. Die Maler ſetzen in ihren myſtiſchen Stücken die himmliſchen Perſonen bald in die Luft, bald vermiſchen ſie ſolche mit den irdiſchen. Laßt uns dieſes auf das Wunderbare der Epopöe deuten.

Der Menſch, der überhaupt weiß, daß die Gottheit auf ihn wirkt, weiß entweder keine beſondern Umſtände von den übernatürlichen Triebfedern, oder er weiß einen Theil davon. Im erſten Falle iſt die Handlung der Götter von der Handlung der Menſchen gleichſam abgeſondert. Der Held ſchreibt alles, was geſchieht, natürlichen Urſachen zu, weil er die übernatürlichen Triebfedern nicht ſieht; und alsdann iſt das Spiel der Maſchine nur allein für den Leſer. In dem andern Falle miſchen ſich die Götter unter die Menſchen, ſie nehmen

menſch-

menſchliche Geſtalten an, ja meiſtentheils ein bekanntes Geſicht, weil ein unbekanntes Verwirrung in die Handlung bringen würde. Der Gott handelt da wie ein Menſch, und läßt nicht ehe ſehn, daß er ein Gott iſt, als bis er verſchwindet.

Es giebt noch eine dritte Art der Wirkung, die zur zweyten gerechnet werden kann: nehmlich durch Träume, durch nächtliche Geſichte ꝛc.

Auf die erſte Art handeln die Götter als unumſchränkte Oberherren, die unter ſich und nach ihrem Willen das Schickſal der Menſchen beſtimmen; dieß iſt die prächtigſte Art, ſie vorzuſtellen. So handeln Juno, Aeolus, Jupiter in dem erſten Buche der Aeneide.

Auf die zweyte Art ſieht man weniger Würde: es ſcheint, als ob die Götter die Verrichtungen der Subalternen thäten, und nöthig hätten, ſich nach der Menſchheit zu bequemen, um die Menſchen ihrem Willen gemäß zu lenken. So erſcheinen Venus und Kupido in eben demſelbigen Buche.

Auf die dritte Art haben ſie noch weniger Majeſtät, und ſetzen weniger in Erſtaunen; weil es faſt in unſerm Belieben ſteht, dasjenige für Träumerey zu halten, was doch ein Orakel des Himmels iſt. Aeneas bekömmt

oft von ſeinem Vater Nachrichten von dieſer Art.

Wenn die Götter ſich als Götter, in aller ihrer Herrlichkeit, ſehen ließen, ſo würden ſie die Menſchen zu Boden ſchlagen; das Schrekken würde ihnen die Macht zu denken und zu handeln benehmen: alsdann wäre die Verrichtung der Götter mehr ein Wunderwerk, als etwas Wunderbares. Denn dieſes ſind zwey Dinge, die man nothwendig unterſcheiden muß. In das epiſche Gedicht gehört kein Wunderwerk, es gehört nur etwas Wunderbares hinein. Das Wunderwerk iſt eine Zerſtörung der natürlichen Ordnung durch die Macht der erſten Urſache, entweder von ihr ſelbſt, ohne die zweyte Urſache, oder durch eine ſolche zweyte Urſache, die nach den Geſetzen der Natur nicht gemacht war, dergleichen Wirkung hervorzubringen. Wenn man ſagt, eine Inſel iſt in der Luft umhergeflogen: ſo nennt man dieſes ein Wunderwerk, weil die erſte Urſache ſie in die Höhe gehoben hat, entweder ſelbſt, oder durch eine Kraft, die von der Natur nicht beſtimmt war, dergleichen Wirkung hervorzubringen.

Wenn das Wunderbare der Epopöe vernünftig iſt, ſo begnügt es ſich, den Vorhang wegzuziehn, der die Maſchinen bedeckt, wodurch

das

das Spiel der Natur geſchieht; es begnügt ſich, den Offenbarungen der Religion gemäß, den Finger Gottes bey den Sachen der Menſchen zu zeigen. Wenn es dieſe Gränzen überſchreitet, ſo iſt es nichts, als eine Ausſchweifung der Einbildungskraft. Nichts iſt ſchön, als das Wahre. Wenn man, um Mannigfaltigkeit in einen Stoff zu bringen, die Fiſche in den Wäldern fliegen, oder die wilden Schweine auf dem Meere herumgehen läßt, ſo werde ich über ſolche Thorheiten unwillig: incredulus odi.

X. Kapitel.

Wo man das Wunderbare anbringen ſoll.

Ob es gleich recht iſt, wenn man ſagt, daß ſich die Gottheit in alle Handlungen der Menſchen miſche: ſo ſcheint es doch, daß man, um die Würde dieſer obern Urſache zu erhalten, ſie nur bey wichtigen Unternehmungen zeigen müſſe, und zwar bey den wichtigſten Stücken dieſer Unternehmungen, und wann, ohne ſie, die Menſchen, aus Mangel der Einſicht und der Kräfte, ſich von dem Ziele ablenken würden, wohin die Götter ſie bringen wollen.

 Homer

Homer ſcheint einen Fehler zu begehn, daß er die Gottheiten in allzugeringe Kleinigkeiten einflicht. Achill ſchießt einen Wurfpfeil ab: er erreicht den Hektor nicht; anſtatt zu ſagen, daß er einen andern Pfeil nimmt, muß es noch eben derſelbe ſeyn, den ihm eine Gottheit wiedergebracht hat. Menelaus läßt ſeine Peitſche fallen, er ruft die Minerva an, ſie nimmt ſie ihm wieder auf; und ſo an einigen andern Stellen mehr. Es iſt wahr, der Dienſt eines Gottes erhebt die Sache und macht ſie wahrhaftig epiſch, das heißt, wunderbar: aber er erniedrigt den Gott. Man kann beide Dinge vereinigen, wenn man merken läßt, daß die eingeführte Gottheit in dieſem Falle nur eine allegoriſche Wendung iſt, um eine gewiſſe Sache zu beleben und zu veredeln. So müſſen Boreas und Zephyrus vom Ende des Horizonts herzueilen, die Wolken vor ſich her treiben, die Wellen des Meeres aufrühren, um den Scheiterhaufen des Patroklus anzuzünden: dieſes iſt nichts als eine allegoriſche Erdichtung. Der Simois und Skamander ſteigen aus ihren mit Leichen bedeckten Betten herauf: abermals eine Allegorie. Mars ſchreyt mitten unter den Trojanern ſo laut, als zehntauſend: dieß ſind die wohlgeſchloßnen Kriegesſchaaren, die auf eine poeti-

ſche Art für einen Gott genommen werden, um die Sache wunderbarer und lebhafter zu machen.

XI. Kapitel.

Wahrſcheinlichkeit und Vollſtändigkeit der epiſchen Handlung.

Nach allem, was wir von dem Wunderbaren geſagt haben, iſt es nicht ſchwer, es mit dem Wahrſcheinlichen zu vereinigen.

Das Wunderbare der Epopöe beſteht darinn, daß man die übernatürlichen Triebfedern einer wichtigen Handlung aufdeckt.

Das Wahrſcheinliche dieſes Wunderbaren wird darinn beſtehn, daß man dieſe Triebfedern ſo vorſtellt, als es die angenommene Meynung dererjenigen mit ſich bringt, für die man ſchreibt.

Wenn überdem der Dichter vorgiebt, daß er Eingebungen von einem himmliſchen Geiſte empfangen habe, der dem Rathe der Gottheit mit beygewohnt und allda die Urſachen mit Augen angeſehn: ſo ſind zwey Mittel da, uns das Wunderbare, welches man uns berichtet, glaublich zu machen. Das Gemälde von Dingen, die ich glaube, überzeugt mich; der orakelmäßi-

ge Ton, worinn es mir geſagt wird, rührt und erſchüttert mich. Ich höre eine erhabene Stimme: ich fühle mich von einem himmliſchen Feuer durchdrungen; ich huldige der Wahrheit.

Hiezu kömmt noch, daß wir in der Erzählung nicht eine ſo genaue Richtigkeit aller kleinen Umſtände verlangen, als in dem Drama. In dieſem ſind unſre Augen Richter von der Sache, und die Augen wollen die Natur Zug vor Zug ausgedrückt ſehn. Das Ohr hingegen iſt in dieſem Stücke nicht allein weniger ſtrenge, ſondern die Einbildungskraft hilft auch noch dem Leſer, ſich ſelbſt zu betriegen. Einige ähnliche Züge, vermiſcht mit andern, die es nicht ſind, verſchaffen dieſen letztern Kredit. Ueberdem werden die Erzählungen, beſonders die epiſchen, von entfernten Zeiten gemacht, wo wir die Gegenſtände gleichſam nur im Nebel ſehn. Wir errathen mehr, als wir ſehn. Wir glauben, daß Kadmus wirklich in eine Schlange, Progne in einen Vogel verwandelt worden iſt, weil es ſeit drey tauſend Jahren die ganze Welt ſagt. Wollte man aber ihre Verwandlung vor unſern Augen aufführen, ſo würde ſich unſre Vernunft dawider empören. Homers Erzählungen haben alle etwas an ſich,

das über die Gränzen des Wahrſcheinlichen hinausgeht: ſeine Menſchen ſind zwanzig Fuß hoch, ihre Handlungen haben ein gleiches Verhältniß. Ich rede nicht von den wunderbaren Fabeln der Odyſſee, von dem Polyphemus, dem Antiphates, der Charybdis, der Scylla: lauter täuſchende Wunder, ſpecioſa miracula! Die Fähre, die Ulyß in zwey Tagen verfertigt, ſeine Schiffahrt, ſein Schiffbruch, ſeine Ankunft in Phäacien, alles iſt voll von Zügen, die nur in der erzählenden Gattung zu gebrauchen ſind. Virgil war hierinn weit behutſamer, als Homer; er hatte auch Urſach dazu: Der Reiz des Wunderbaren nimmt ab, je mehr unſre Kenntniſſe zunehmen. Erleuchtete Richter haben allemal die Natur zur Seite, die ſie nicht unterlaſſen um Rath zu fragen, und ſobald der Artiſt ausſchweift, unterläßt die Kritik nicht, ihm ſein Muſter vor Augen zu halten.

Man zählt noch zu den Eigenſchaften einer Handlung, daß ſie ganz ſeyn ſoll. Allein dieſe Eigenſchaft liegt ſchon in dem Begriffe, den wir von der Handlung gegeben haben; weil dieſe nothwendiger Weiſe einen Anfang, ein Mittel und ein Ende in ſich ſchließt. Und überdem, wer würde ſich wohl vornehmen, in einem Gedichte eine angefangene Handlung vorzuſtellen

und ſie unvollendet zu laſſen? Dieß iſt ein Fehler, den man nicht begeht, wenn nicht eine völlige Unmöglichkeit da iſt, das Werk zu Ende zu bringen.

XII. Kapitel.

Die Handlung der Epopöe iſt nicht weſentlich allegoriſch.

So ſonderbar auch eine Meynung an ſich ſelber iſt, ſo bald ſichs ein witziger Kopf vorſetzt, ſie zu beweiſen, wird es ihm niemals an Gründen und Autoritäten fehlen, ſie geltend zu machen; vornehmlich, wenn die Materie an ſich ſelbſt ſubtil und ein wenig verwickelt iſt. Wenn er auch wenige Menſchen überzeugt, ſo macht er doch eine große Menge ungewiß und zweifelhaft. Ueberdem bringt dieſer Schwarm von halben Beweiſen, die er ſo künſtlich auf einander häuft, und auf ihrer vortheilhafteſten Seite zeigt, eine neue Schwierigkeit in die Materie, die denen, die ſich belehren wollen, eine neue Arbeit macht, und ſie oft ſo weit bringt, daß ſie nachgeben, um ſich die Mühe einer allzulangen Unterſuchung zu erſparen.

So iſt es ohngefähr dem Pater Le-Boſſü ergangen, der, nachdem er lange Zeit über

die Eigenſchaften des epiſchen Gedichts nachgedacht, ſie deutlicher, als alle ſeine Vorgänger, aus einander geſetzt zu haben glaubte.

Dieſer Kunſtrichter behauptet, daß das epiſche Gedicht, welches bey den Alten zuweilen den Namen einer Fabel führt, ganz eigentlich dasjenige ſey, was man bey uns eine Fabel nennt, nehmlich ein Ding von eben der Art, wie die kleine äſopiſche Fabel iſt; daß die Handlung der Epopöe nur allein dazu erfunden worden ſey, eine moraliſche Wahrheit einzukleiden und vorzutragen; und daß man bey Verfertigung eines epiſchen Gedichtes damit den Anfang machen müſſe, eine ſolche Wahrheit aufzuſuchen, eben ſo, wie man es bey Verfertigung einer äſopiſchen Fabel macht.

Um allen Einwürfen zuvorzukommen, geben wir ihm gleich anfangs zu, daß man aus einer epiſchen Handlung eine Sittenlehre ziehen könne.

Allein wir ſetzen ihm auch entgegen, daß ſolches gar nicht dieſer Art der Handlung eigenthümlich zukomme; weil es überhaupt von einer jeden menſchlichen Handlung wahr iſt. Es iſt keine einzige, die ſich nicht auf einen allgemeinen Lehrſatz zurück bringen ließe. Eine gewiſſe gute Handlung iſt belohnt worden; eine gewiſſe ſchlim-

ſchlimme Handlung iſt beſtraft worden: alſo muß man das Gute thun und das Böſe unterlaſſen. Dieß iſt die Moral, die daraus fließt. Eine andere gute Handlung hat einen ſchlimmen Ausgang gehabt; eine andere böſe Handlung hat einen guten Ausgang gehabt; alſo muß man die Menſchen nicht nach ihrem Stande und Glücke beurtheilen. Wiederum eine Moral! Auf dieſe Weiſe ſind alle Hiſtorien, gute und ſchlechte, lauter moraliſche Abhandlungen. Es iſt kein einziger hiſtoriſcher Zug, der nicht den Keim von irgend einer Lehre in ſich hielte. Wollte man daraus ſchließen, daß die hiſtoriſchen Züge nichts als Fabeln, als åſopiſche Fabeln ſind?

Mit hiſtoriſchen Zügen, wird man ſagen, iſt es etwas anders. Die Hiſtorie iſt eine wahrhafte Erzählung, die man dem Leſer nur wegen der Wahrheit der Begebenheit vorträgt. Hingegen die Epopöe iſt eine erfundene Geſchichte, eine Erdichtung. Und wozu erdichtet man? Wenn es nicht zum Unterrichte geſchieht, wenn es nicht geſchieht, eine wichtige moraliſche Wahrheit einzukleiden und ſinnlich zu machen.

Erſtlich iſt es falſch, daß die Hiſtorie nur dazu dient, die Wahrheit der Begebenheiten vorzutragen. Sie iſt ein Unterricht, den man den

Menſchen

Menſchen aus der Erfahrung verfloſſener Jahrhunderte giebt: das iſt der wahre Endzweck der Hiſtorie. Aber davon iſt hier nicht die Frage.

Wozu erdichtet man in der Epopöe? Ich kann eben dieſe Frage thun. Wozu erdichtet man in funfzehntauſend Verſen? Um uns zu lehren, daß die getrennten Griechen ſchwächer ſind, als die vereinigten? Das heißt, daß zwey weniger ſind, als vier? Daß die Abweſenheit des Ulyſſes große Unordnungen in ſeinem Hauſe verurſacht hat, das heißt, daß das Auge des Hausherrn in einem Hauſe ein nöthiges Ding iſt? Das Steckenbündel des ſterbenden Alten hätte uns die erſte Wahrheit in vier Zeilen, und die Begebenheit des Hirſches auf dem Meyerhofe die zweyte gelehrt. Man ſuche daher einen Gegenſtand auf, der mit einer ſo großen Arbeit mehr Verhältniß hat.

Wozu erdichtet man? Dazu, Muſter von einer ſolchen Vollkommenheit vorzuſtellen, als man in den wirklichen Beyſpielen der Geſellſchaft und der Hiſtorie nicht findet. Dazu, Gelegenheit zu haben, an einer Handlung, die zu dieſem Endzwecke eingerichtet iſt, die Grundſätze der Religion, der Geſellſchaft, der Regierungsform dererjenigen zu zeigen, für die man das Gedicht macht. Dazu, mit kühnen

Zügen

Zügen die Sitten und Gebräuche der Völker im Frieden und im Kriege zu malen; den ganzen Menſchen, ſeine Leidenſchaften, ſeine Laſter, ſeine Tugenden, ſeine Größe, ſeine Schwäche vollkommen abzuſchildern. Dieß iſt die Urſache, warum man in der Epopöe erdichtet! Giebt es wohl in der Hiſtorie eine Handlung, die ſo viel vereinigte Sachen tragen kann? Die Gemälde aus der Hiſtorie ſind kaum Entwürfe; die aus der Philoſophie ſind trockene Gerippe; die Poeſie mußte hinzukommen, dieſe Gegenſtände im Groſſen zu malen, ihnen Leben und Stärke mitzutheilen. Dieß iſt die Urſache, warum man erdichtet, und nicht, um eine alltägliche Lehre in einem Ocean von Verſen zu erſäufen. Und wenn dieſe Lehre auch die Grundſäule eines Staates wäre: würde nicht ihre Kürze gegen die große und langwierige Handlung, woraus ſie die Schlußfolge ſeyn ſoll, das unleidlichſte Mißverhältniß haben?

Macht dieſer Begriff von einer epiſchen Handlung dem Homer weniger Ehre, als die Allegorie? Wir werden bald beweiſen, daß Homer ein großer Lehrer in der Moral iſt; aber wir wollen es nicht mit den Gründen des Le-Boßü beweiſen. Man ſehe hier ſeine Beweisgründe ins Kurze gebracht.

1. Weil Horaz ſagt, daß Homer beſſer lehle, wie man rechtſchaffen leben müſſe, als Krantor und Chryſippus: ſo ſchließt Le-Boßü daraus, daß die Iliade eine äſopiſche Fabel ſey. Konnte Horaz nicht eben dieſes in eben dem Verſtande von einer wohl geſchriebenen Hiſtorie ſagen? Was will Horaz zu verſtehen geben? Die Exempel, die Homer vorſtellt, fallen ſtärker in die Augen, machen einen tiefern Eindruck, als trockene Lehren, nackte Wahrheiten, wie man ſie bey den Philoſophen findet.

2. Weil Ariſtoteles ſagt, daß die Fabel eines Gedichts die Zuſammenſetzung der Sachen iſt: ſo ſchließt Le-Boßü, daß von dieſen Sachen die eine die Erdichtung, die andre die moraliſche Lehre iſt. Das heißt ſehen, was man zu ſehen wünſcht, und nicht was wirklich vorhanden iſt. Die ganze Welt geſteht, den einzigen Le-Boßü ausgenommen, daß die Fabel eines Gedichts nichts anders iſt, als die Handlung mit allen ihren Umſtänden entworfen. Sie iſt eigentlich die Zuſammenſetzung und Anordnung der Theile, die ein Ganzes ausmachen ſollen. Der Pater Mambrün vergleicht die Fabel mit dem Riſſe, den ein Maler auf einer Fläche entwirft. Man gebe einem Maler den Einzug Alexanders in Babylon zu entwerfen: dieß

dieß iſt ein Stoff, eine Handlung; aber es iſt noch keine Fabel. Es zeichne dieſer Maler eine Stadt mit prächtigen Gebäuden, eine unzählbare Menge Menſchen, kurz, alles, was den Triumph des Ueberwinders von Aſien begleiten konnte: dieß iſt die Fabel dieſes Gemäldes, dieß iſt dasjenige, was Ariſtoteles die Zuſammenſetzung der Sachen nennt.

3. Die Römer bedienten ſich des Worts docere, lehren, anſtatt zu ſagen: Tragödien oder Komödien machen: folglich iſt eine Tragödie eine Lehre, eine Unterweiſung, in dem Geſchmacke der eigentlichen Fabel. Heißt das nicht verrathen, daß es uns an Beweiſen fehle, wenn man zu dergleichen Spitzfindigkeiten ſeine Zuflucht nimmt? Docere iſt ein Hellenismus, eine wörtliche Ueberſetzung von διδασκειν, deſſen ſich die Griechen bedienten, wenn ſie ſagen wollten, den Komödianten ein Stück zu lernen geben.

4. Aber nun ſehe man den Hauptbeweis des Le-Boßü. Nach des Ariſtoteles Lehre muß man gleich anfangs eine allgemeine Fabel, das heißt, den Plan zu einer Handlung entwerfen, ohne die Perſonen zu nennen. Zum Exempel: man nehme an, daß A und B, ſo lange ſie vereinigt blieben, ihren Feinden überlegen waren;

ſie

ſie trennen ſich, und nun haben ihre Feinde die Oberhand: dieß iſt der Streit Agamemnons und Achills, oder, welches einerley iſt, die Hauptfabel der Iliade!

Nun, ſagt der Pater Le-Boßů, um auf dieſe Weiſe eine allgemeine Fabel zu entwerfen, muß man eine Sittenlehre haben, die der Fabel zur Stůtze und zum Grunde dient. So iſt zum Exempel in der Fabel vom Wolfe und Lamme die Lehre: Der Stårkere hat allemal Recht; auf dieſe Lehre baut man die Handlung. Folglich muß die Handlung in der Epopôe auch auf eine Sittenlehre gehn, und eben ſo allegoriſch ſeyn, wie die Fabel vom Wolfe und Lamme. Dieſes ſieht man noch deutlicher in der Komôdie; (die Anmerkung iſt vom Ariſtoteles). Wenn man ein Stůck verfertigen will, zum Exempel, den Geizigen: ſo iſt der Vorſatz des Poeten, das Lächerliche des Geizes abzuſchildern. Zu dem Ende erſinnt er eine Handlung; ſo bald die Handlung erſonnen iſt, giebt er den Perſonen die Namen Harpagon, Valer, ꝛc.

Eben ſo wählt der Dichter in der Epopôe eine Sittenlehre, zum Exempel: Man kann alles, wenn man die Götter auf ſeiner Seite hat. Hernach baut er eine allgemeine Handlung auf dieſe Sittenlehre: Ein Prinz, den

die Götter beſchützen, kömmt in ein Land und läßt ſich darinn nieder, trotz allen, die ſich dawider ſetzen. Endlich hört dieſe Handlung auf, allgemein zu ſeyn, indem man Oerter und Perſonen nennt. Der Prinz iſt Aeneas, das Land iſt Italien: die Widerſacher ſind Amata und Turnus. Und eben ſo wie der Autor von dem Lehrſatze ausgeht, um zu dem Aeneas zu kommen, eben ſo verläßt der Leſer den Aeneas, um bis zu dem Lehrſatze hinauf zu ſteigen; und ſo ſieht man, wie, nach Ariſtoteles Ausſpruche, die Epopöe philoſophiſcher und moraliſcher iſt, als die Hiſtorie.

Der Pater Le-Boßü faßt die Grundſätze des Ariſtoteles ſehr wohl; aber die Folgerungen, die er daraus zieht, ſind gar nicht nothwendig.

Man muß einen allgemeinen Plan entwerfen: das iſt wahr. Warum muß man es? Weil die Poeſie die Dinge ſchildert, wie ſie ſeyn ſollen, und nicht, wie ſie wirklich ſind. Alſo muß ein Poet, der einen hiſtoriſchen Umſtand abhandelt, ihn ſo abhandeln, als wenn er keiner Perſon zugehörte, und als ob er niemals wirklich geweſen wäre, das heißt, ohne auf die Namen der Perſonen oder der Oerter acht zu haben. Virgil wählt zum Inhalte ſeines Gedichts die Niederlaſſung der Trojaner in Italien

unter der Anführung eines Oberhauptes, mit Namen Aeneas. Aber der Poet erhebt ſich über das, was die Hiſtorie hievon ſagt; er vergißt, daß ſein Held Aeneas heißt; daß er ſeine Niederlaſſung in Italien mit ihren hiſtoriſchen Umſtänden erzählen will; er will mehr ein Gemälde als ein Porträt machen, und daher malt er einen Held mit allen den Eigenſchaften, die einen bewundernswürdigen Mann ausmachen; und ſeine Niederlaſſung mit allen den Umſtänden, die ſie erſtaunenswürdig machen. Hierauf ſetzt er die Namen wieder an ihren Ort, er nennt ſeinen idealiſchen Held Aeneas, und die Niederlaſſung, die er beſchreibt, iſt die Niederlaſſung der Trojaner in Italien. Muß man denn, wenn man eine Handlung auf dieſe Art zu einer allgemeinen Handlung machen will, von einem unbeſtimmten Sittenſpruch ausgehn, von einem Sittenſpruch, der uns überall hinführen kann, weil er uns eigentlich nirgends hinführt?

Wenn man eine äſopiſche Fabel macht, ſo hat man gleich anfangs eine Lehre im Sinne, das iſt wahr: aber die äſopiſche Fabel iſt nichts anders als eine Metapher, eine Vergleichung, die nothwendig etwas vorausſetzt, worauf ſie gehen muß. Alſo, anſtatt zu ſagen: Der Stärkere hat allemal Recht; kann ich ſagen: Hat

das Lamm wohl jemals Recht gegen den Wolf? Nun iſt es noch eine bloße Metapher. Will ich eine Vergleichung daraus machen, ſo muß ich ſagen: Der ſchwache und unſchuldige Menſch iſt gegen einen ungerechten, was ein Lamm gegen einen Wolf iſt. Endlich, wenn ich eine Fabel daraus machen will, ſage ich ſo: Ein Wolf fieng mit einem Lamme einen Zank an, und das Lamm mußte unterliegen, ob es gleich Recht hatte. Man ſieht, wie ſehr dieſe Fabel mit der Vergleichung und mit der Metapher übereinkömmt. Wird man eben ſo ſagen können, die Iliade, die Aeneide ſind nichts als Metaphern, als Vergleichungen? Wenn Le-Boßü dieſes nicht ſagen will, ſo muß er ſein Syſtem der Allegorie fahren laſſen.

Wenn man die Fabel zu einer Komödie entwirft, ſo macht man freylich nicht allezeit damit den Anfang, daß man eine Handlung wählt. Allein es giebt zwo Gattungen von Komödien; eine nennt man die charakteriſirte, die andre die verwickelte. In der charakteriſirten Komödie fängt man nicht bey der Handlung an, weil man nicht handelt, um zu handeln, ſondern um die Sitten der handelnden Perſonen abzuſchildern. Alſo iſt hier der eigentliche Gegenſtand der Charakter, und bey der Wahl dieſes

Charak

Charakters muß der Poet anfangen. Wenn es aber eine verwickelte Komödie iſt, wenn es darauf ankömmt, einen Menſchen zu überliſten, der ſich für ſehr verſchlagen hält, vor einem Vater ein ſchweres Vergehen zu verbergen: alsdann fängt man bey der Handlung an; und zwiſchen dieſen beiden Gattungen iſt dieſer Unterſchied: bey der einen folgt die Handlung dem Charakter, und bey der andern folgt der Charakter der Handlung.

Endlich iſt die Handlung entweder ganz erdichtet, oder ganz wahr, oder zum Theil erdichtet und zum Theil wahr.

Iſt ſie ganz wahr, ſo ſind Handlung und handelnde Perſonen ſchon da, ehe der Dichter arbeitet: und alsdann iſt ſeine Pflicht die Charakter weiter auszubilden, den Knoten früher zu ſchürzen, die Auflöſung ſo gut vorzubereiten, als die Kunſt es kann und die Natur es erlaubt.

Iſt ſie ganz erdichtet: ſo mußte der Poet eine beliebige Unternehmung voraus ſetzen, er mußte Mittel ausfündig machen, er mußte Perſonen und Charakter erſchaffen, von dieſen Mitteln einen Gebrauch zu machen, und endlich mußte er ſie nennen. Dieß iſt das Weſentliche bey der ganzen Sache. Man ſieht nicht, warum es nothwendig iſt, bey Erdichtung die-

ſer Handlung an einen moraliſchen Satz zu denken, ſo wenig es nöthig iſt, daran zu denken, wenn man wirklich handelt. Wenn ein General eine Schlacht liefert, eine Feſtung beſtürmt, denkt er zuerſt an die Moral, die hieraus folgen kann und muß? Er denkt an die Mittel und an ſeinen Zweck, und an weiter nichts. Ueberdem wird ſich die moraliſche Lehre, wenn man eine haben will, ungerufen finden.

Wenn die Handlung zum Theil erdichtet, zum Theil wahr iſt: ſo thut der Poet zu dem wahren Theile neue Anſchläge, Hülfsmittel von ſeiner eigenen Erfindung hinzu; wenn dieſe Hülfsmittel erfunden ſind, ſo ſchafft er die Perſonen, die einen Gebrauch davon machen ſollen. Dieß iſt alles, was hiezu nöthig iſt! Die geſchaffenen Perſonen ſind erſt nach Erſchaffung des hinzugethanen Theils geſchaffen worden. Man erdichtet, man habe Kundſchafter zum Feinde geſandt; iſt dieſe Unternehmung feſt geſetzt, ſo ſucht man Perſonen aus, denen man ſie zuſchreibt. Warum iſt es nöthig, einiger hinzugethanen Nebendinge halber bey einem Sittenſpruche Hülfe zu ſuchen? Haben die Nebendinge dergleichen nicht nöthig, warum ſoll es die Haupthandlung haben? Wir wiederholen es nochmals, der Pater Le-Boßü macht

den

den Poeten, die er loben will, wenig Ehre. Homer lehrte nicht bloß Eine Wahrheit, ſondern er ſchrieb einen ganzen vollſtändigen moraliſchen Traktat. Die Größe ſeiner Arbeit erfoderte nichts geringeres. Er hätte ſich funfzehn tauſend Verſe hindurch gemartert, um ein Sprüchelchen heraus zu bringen! Man ſage das von einer äſopiſchen Fabel, die nichts als ein kurzes Räthſel iſt, die Scharfſinnigkeit des Leſers einen Augenblick zu beſchäfftigen und ihn ſpielend zu unterrichten. Wer wird aber dieſe Idee in die hohe Baukunſt eines ſolchen Gedichtes bringen, wie Homers und Virgils Gedichte ſind? und wenn es Ariſtoteles gethan hätte, ſo müßte man ihm keinen Glauben geben.

Man weiß wohl, daß die Alten, vornehmlich die Morgenländer, eine vorzügliche Neigung zur Allegorie hatten. Aber was iſt Allegorie? Was anders, als ein durchſichtiger Schleyer, worunter man ein Ding halb verbirgt. Folgt daraus, daß man nichts anders zu verſtecken und einzukleiden hat, als einen moraliſchen Satz? Wenn alle Perſonen der Aeneide allegoriſch wären, wenn Aeneas den Auguſtus, ein andrer den Agrippa, ein andrer, wenn man will, den Mäcenas vorſtellete, was würde das beweiſen? Daß der moraliſche

Lehrſatz das Weſen der Epopöe iſt? Es beweiſt nichts mehr, als daß der Poet ein künſtlicher Baumeiſter, ein feiner Hofmann geweſen iſt. Wenn niemals, weder Rom, noch Auguſtus, noch ein römiſches Reich geweſen wäre, würde die Aeneide für uns kein epiſches Gedicht mehr ſeyn? Man ſagt, Rubens habe drey Frauen gehabt, die er unter dem Bilde der drey Grazien in einem hiſtoriſchen Gemälde vorgeſtellt haben ſoll. Was liegt der Schönheit und Vollkommenheit dieſes Gemäldes daran, ob dieſe drey Figuren porträtirt ſind oder nicht? Wäre Rubens weniger Maler geweſen, wenn er ſie aus dem Kopfe gemacht hätte? Der Pater Le-Boſſü ſage uns doch, welcher Held in der Hiſtorie durch den Achill, Neſtor, Ulyß abgebildet wird? Und wenn er es nicht ſagen kann, ſo geſtehe er mit uns, daß die Gleichheit des Aeneas mit dem Auguſtus und der Aeneide mit dem römiſchen Reiche nicht weſentlich nothwendig ſind, um dieſes Gedicht zu einem epiſchen Gedichte zu machen.

Aber Achill, Neſtor, Ulyß ſind Abbildungen von Charaktern, ſind ſymboliſche Vorſtellungen der Tapferkeit, der Klugheit, mit einem Worte, Tugenden oder Laſter, die man zu allegoriſchen Perſonen gemacht hat.

Sind

Sind nicht alle Menſchen, die eine Rolle in der Hiſtorie ſpielen, ſymboliſche Bilder von Tugenden oder Laſtern? Kann man ſie ohne Sitten, ohne Thaten ſchildern? An dem Namen iſt keinem etwas gelegen, der ſie ſo lieſt, wie Le-Boßů haben will, daß man eine Epopöe leſen ſoll, nehmlich mit philoſophiſchen Augen. Alexander, Cåſar, Pompejus, Nero, ſind bey ihm vom Achill, Ulyß und Neſtor nicht unterſchieden, als nur in ſo fern dieſe letztern vielleicht Namen in der Luft ſind, anſtatt daß die erſtern wirkliche Namen ſind. Am Namen aber liegt einem Philoſophen nichts.

Wie iſt denn, nach Ariſtoteles Meynung, die Poeſie lehrreicher und moraliſcher, als die Hiſtorie? Man ſehe wie.

Weil die Gemålde der Poeſie nicht nach der Natur, ſondern nach einem idealiſchen Muſter der Vollkommenheit entworfen ſind, ſo ſind ſie weit ſtårker, weit glånzender. Man zeigt die Tapferkeit, die Klugheit nicht ſo, wie ſie bey dieſem oder jenem Helden gefunden worden iſt, ſondern ſo, wie es möglich iſt, daß ſie ſeyn kann; anſtatt daß die Muſter in der Hiſtorie, vornehmlich diejenigen, die man nur in einer einzigen wirklich geſchehenen Handlung zeigen kann, nicht Stårke, nicht Ausdehnung, nicht Erhabenheit

 genug

genug haben würden, einen ſolchen Eindruck zu machen, als nöthig iſt.

Laßt uns alſo den Schluß machen, daß die Epopöe in keinem andern Verſtande eine Fabel iſt, als in dem Verſtande, in welchem Ariſtoteles dieſes Wort nimmt; nehmlich darum, weil ſie ein regelmäßiges Ganzes iſt, zum Theil oder gänzlich aus erdichteten oder wahren Dingen zuſammengeſetzt. Warum will man Dunkelheit und Schwierigkeit in die Natur der Dinge bringen? Iſt nichts ſchön, als nur in ſo fern es ſchwer zu machen oder zu begreifen iſt?

Aber warum deklamirt man ſo ernſtlich wider den Le-Boßü? Wenn ſein Lehrbegriff annommen wird, verliert die Epopöe etwas von ihrem Werthe?

Vielleicht nicht. Allein erſtlich iſt es ein trauriger Lehrbegriff: ich ſoll mich anheiſchig machen funfzehn tauſend Verſe durchzuleſen, um zu ſehen, ob eine gewiſſe Sittenlehre herauskömmt! Zweytens bringt dieſer Lehrbegriff Schwierigkeit in das ganze Gedicht: nichts iſt ſchwerer, als ſo viele Handlungen und einzelne Theile zu dieſem metaphyſiſchen Geſichtspunkte zurück zu führen. Drittens hat er Folgen, die man nicht zulaſſen kann.

Wenn

Wenn die Epopöe ihrem wahren Weſen nach eine äſopiſche Fabel iſt, ſo muß ein jedes wahres Gedicht eben dieſe Eigenſchaft haben. Tragödie, Komödie, nichts wird ſeine Vollkommenheit haben, wofern nicht eine wichtige Sittenlehre daraus fließt. Wie viel Tragödien hat man nicht vom Corneille, vom Racine, vom Voltaire! Wie viele Komödien vom Ariſtophanes, vom Plautus, Terenz, Moliere, Regnard, woraus man keine einzige Sittenlehre ziehen kann, die das Ganze umfaßte! Wenn man ſie heraus zieht, ſo ſieht man, daß es Gewalt, Zwang, bloße Kunſt iſt. Dieſe Stücke werden alſo eben ſo wenig wahre dramatiſche Stücke ſeyn, als der Taſſo, das verlorne Paradies, die Luſiade des Camoens, nach der Meynung des Le-Boßü, wahre epiſche Gedichte ſind. Es kömmt hier nur auf einen Namen an, das iſt wahr; aber auf dieſen Namen kömmt der Begriff an, den man ſich von der Natur der Dinge zu machen hat, die dieſen Namen führen.

Endlich urtheile man von dem Syſtem des Le-Boßü, von ſeiner Deutlichkeit, von ſeiner Richtigkeit, aus der Erklärung, die er von dem epiſchen Gedichte giebt. Die Epopöe iſt, nach

ſeiner

ſeiner Meynung: Eine durch die Kunſt erfundene Rede, die Sitten durch Lehren zu bilden, die unter den Allegorien einer wichtigen Handlung verſteckt liegen, einer Handlung, welche man in Verſen auf eine wahrſcheinliche, anmuthige und wunderbare Weiſe erzählt. Welcher Menſch, der nicht weiß, was eine Epopöe iſt, kann ſich aus dieſer Erklärung einen deutlichen Begriff davon machen? Welcher Menſch, der ſie annimmt, hat Muth genug, ſie durch ein einziges epiſches Gedicht wahr zu machen? Was heißt das: Durch die Kunſt erfunden? Iſt es die Kunſt, die erfindet? Sie ordnet nur, was erfunden iſt. Was bedeutet das: auf eine wahrſcheinliche Weiſe erzählen: kömmt das den Sachen, oder der Schreibart zu? Die Weiſe kömmt vornehmlich der Schreibart, die Wahrſcheinlichkeit den Sachen zu. Und das Wort anmuthige mit dem Worte wunderbare verbunden, kommen dieſe beiden Beywörter nur der Weiſe, der Form der Erzählung zu? Und endlich welche Weitläuftigkeit, welche Umſchweife! Dieſe Definition iſt weder kurz, noch deutlich, noch allen Epopöen angemeſſen. Sie iſt nur für den Homer und Virgil gemacht, wenn ſie ja noch für dieſe gemacht iſt; denn das iſt

noch

noch eine Streitfrage, der man nicht einmal Wahrſcheinlichkeit genug geben kann.

Unſre Definition giebt einen deutlichen Begriff. So bald man die Wörter hört, kann man ſie auf alle Epopöen deuten.

XIII. Kapitel.

Von den Perſonen der Epopöe, von ihrem Charakter und ihren Sitten.

Man kann fragen, wie groß die Anzahl der handelnden Perſonen in der Epopöe ſeyn müſſe, und was für Eigenſchaften ſie haben müſſen.

Die Anzahl wird durch das Bedürfniß der Handlung und durch die Wahrſcheinlichkeit beſtimmt. Man muß nicht mehr, nicht weniger anbringen, als nöthig ſind, daß die Hauptperſon ihren Endzweck erreiche.

Die Handlung der Epopöe iſt die Handlung eines einzigen Menſchen, oder mehrerer, oder auch wohl eines ganzen Volkes.

Bey der Handlung eines Volkes, kann ein einzelner Menſch die Hauptperſon und der Anführer ſeyn. Dergleichen waren Scipio und Hannibal im zweyten Puniſchen Kriege. Bey

der

der Handlung einer einzelnen Perſon, kann ein ganzes Volk intereſſirt ſeyn, wie bey der Unternehmung Cäſars wider die Republik.

Ueberhaupt wird ein Werk, worinn man die Handlung einer einzelnen Perſon ſieht, mehr intereſſiren, als worinn man die Handlung eines ganzen Volkes ſieht; weil der Leſer, der eine einzelne Perſon iſt, alles auf ſich ſelbſt deutet.

Aus eben der Urſache muß die Handlung eines Einzigen, der das Schickſal eines ganzen Volkes auf ſich hat, rührender ſeyn, als die Handlung eines Volkes, wovon eine einzelne Perſon das Werkzeug iſt. So intereſſirt Achill, deſſen Zorn das Schickſal der Griechen entſcheidet, den einzelnen Leſer mehr, als die Niederlaſſung der Trojaner in Italien unter der Anführung eines Trojaners. Woraus man ſchlieſſen kann, daß die Handlung der Epopöe an ſich ſelbſt rührender ſeyn müſſe, wenn ſie die Handlung, die Unternehmung eines einzigen Menſchen iſt. Wir kommen zu den Eigenſchaften der handelnden Perſonen.

Dieſe beſtehen in dem Charakter und in den Sitten, die man ihnen giebt.

Ob man hier gleich ohne Schaden dieſe beiden Dinge verwechſeln könnte, weil ſich die Sitten

ten gemeiniglich auf den Charakter gründen; und der Charakter aus den Sitten hervorleuchtet: ſo ſcheint es doch, daß man durch das Wort Charakter eine natürliche Neigung verſtehen muß, die uns antreibt, vielmehr auf dieſe, als auf eine andere Weiſe zu handeln; und daß das Wort Sitten eigentlich eine durch wiederholte Thaten erworbene Neigung bedeutet, wozu uns entweder die Natur, oder die Erziehung, oder das Beyſpiel, oder die Vernunft genöthiget hat. Sokrates war mit einem heftigen und ungeſtümen Charakter geboren; und doch war nichts leutſeliger, als ſeine Sitten. Man nimmt Sitten an, man legt Sitten ab durch gegenſeitige Angewohnheiten; aber man nimmt keinen Charakter an und legt ihn wieder ab: alles, was man thun kann, iſt, daß man ihn ordnet, mäßiget, zurückhält, verſteckt, erdichtet.

Es giebt Charakter für ein jedes Alter: für die Kindheit, die Jugend, die männlichen Jahre, das hohe Alter; für jeden Stand: für den Stand eines Königes, eines Richters, eines Soldaten. Es giebt eigenthümliche Charakter bey gewiſſen Familien: Gutherzigkeit, Stolz, Großmuth, Geiz.

Gemeiniglich halten es die Sitten und der Charakter mit einander. Wer hat eine Seele,

die

die ſtark genug iſt, aus Wahl und nach freyem Willen einen Charakter in ſich zu erſchaffen und aufrecht zu erhalten, der beſtändig mit dem von der Natur gegebenen Charakter im Streite liegt?

Nun ſehe man hier die Folge von Urſachen und Wirkungen, ſo wie ſie in der Aufführung der Menſchen erſcheinen. Der Charakter beſtimmt die Sitten; die Sitten, mit dem Charakter verbunden, beſtimmen den Willen bey Erblickung des Gegenſtandes; der beſtimmte Wille bringt die äußerliche und ſichtbare That hervor. Zum Exempel, ein Menſch iſt gütig und mitleidig geboren: dieß iſt der Charakter; die Erziehung hat ſein Naturell geſtärkt und den Menſchen zu Handlungen der Menſchlichkeit und Güte gewöhnt: dieß ſind die Sitten; es zeigt ſich eine Gelegenheit, einem Unglückſeligen zu helfen; er entſchließt ſich dazu: dieß iſt der Wille, die innerliche That; endlich ſchreitet er zur Ausführung, er hilft ihm: dieß iſt die äußerliche Handlung. Dieſe Kette iſt leicht zu verfolgen und deutlich zu begreifen.

Dieſer Charakter, dieſe Sitten, dieſer innerliche Wille machen ſich nur durch Thaten, durch Reden ſichtbar, welches die Bilder ſind, wodurch die Seele ſo wohl ihre Angewohnheiten, als

als auch ihre wirklichen Geſinnungen ſchildert: mihi quale ingenium haberes, indicii fuit oratio. Alſo ſind Sitten in einem Gedichte, wenn die Rede deſſen, der da ſpricht, oder die That deſſen, der handelt, merklicher Weiſe das Gepräge ſeines Charakters, ſeiner Empfindungen, ſeiner gegenwärtigen Neigung an ſich hat. Ich ſage merklicher Weiſe, das heißt, auf eine lebhafte, nicht zweydeutige, nicht dunkle Art, auf eine Art, die ſo gleich in die Augen leuchtet. Das bedeutet der Ausſpruch des Horaz: Notandi ſunt tibi mores: Die Sitten müſſen gezeichnet werden.

So wie alſo das Herz des Menſchen durch ſeine Handlungen und durch ſeine Reden geſchildert wird, und die Handlungen und die Reden einerley Sinn, einerley Bedeutung haben müſſen: ſo werden die Sitten auch wohl gezeichnet erſcheinen, wenn man aus dem, was die aufgeführte Perſon ſagt, ſchließen kann, was ſie thun muß; und was ſie ſagen muß, weil ſie dieſes oder jenes gethan hat. Der Zorn der Juno im Eingange der Aeneide ſchildert ſich in ihren Reden: hier ſind alſo die Sitten beobachtet. Man unterſuche die Phädra in der vierten Scene der Raciniſchen Tragödie; ihre Reden und ihre Bewegungen ſind ein lebhaftes Gemälde von al-

lem, was ſie inwendig leidet. Man höre die Pulcheria im Corneille; welcher Charakter! mit welcher Stärke, mit welcher Wahrheit ſind hier die Sitten gemalt!

XIV. Kapitel.

Wie die Sitten der epiſchen Perſonen beſchaffen ſeyn müſſen.

Ariſtoteles fodert zu den Sitten der poetiſchen Perſonen vier Eigenſchaften: ſie ſollen nehmlich gut, ſchicklich, ähnlich und ſich ſelber gleich ſeyn. Man kann noch hinzuſetzen, ſie müſſen, bey den verſchiedenen Perſonen, auch abgeändert werden.

Die Sitten müſſen gut ſeyn. Durch dieſe Güte verſtehen einige bloß die Uebereinſtimmung der Handlungen und Reden einer Perſon mit der Meynung, die man ſich von ihr gemacht hat. Wenn ſich alſo Nero grauſam, Tiberius argwöhniſch, Sinon betriegeriſch, Mezenz gottlos, Satan als ein Gotteslåſterer zeigt, ſo wären ihre Sitten gut. Allein ſollte dieſe Eigenſchaft nicht vielmehr Wahrheit als Güte zu nennen ſeyn?

Corneille glaubt, es würde darunter das Glänzende und Erhabene eines Charakters verſtanden,

ſtanden, der ſich entweder auf Tugenden oder auf Laſter gründet, ſo wie es ſich für die Perſonen ſchickt, die man aufführt. Und in dieſem Verſtande hätte die Kleopatra in ſeiner Rodogune, ob ſie gleich ein Ungeheuer in ihren Sitten iſt, dennoch die poetiſche Güte. Allein warum wollen wir die Wörter mißbrauchen? Dieſe vorgegebene Güte iſt weiter nichts, als Stärke. Jedermann weiß, daß die poetiſchen Gemälde von Tugenden oder Laſtern dieſe Eigenſchaft haben müſſen: die Poeſie leidet nichts mittelmäßiges.

Andere ſind endlich der Meynung, die Güte, von welcher hier die Rede iſt, ſey eine geſetzmäßige Güte, eine Uebereinſtimmung der Sitten mit dem Geſetze der Natur, welches uns befiehlt, Gutes zu thun und Böſes zu unterlaſſen. Und in der That ſcheint der Ausdruck des Ariſtoteles dieſe Art der Güte vorzüglich anzudeuten. Es wird darunter ein gewiſſer richtiger Naturtrieb verſtanden, der den Menſchen geneigt macht, nach Recht und Billigkeit zu handeln; wobey ſich aber dennoch ſehr große Fehler, ja gar Laſter finden können, wofern es nur ſolche Laſter ſind, in welche man aus Unbeſonnenheit fällt, oder aus Schwachheit, oder aus Zorn. Im Homer iſt kein einziger Held zu fin-

den, der von Natur oder aus Grundſätzen böſe und laſterhaft wäre, und doch findet man bey ihm keinen einzigen, der nicht Fehler hätte. Dieſe Fehler beſtehen freylich nur in einer Ausſchweifung, in Uebertreibung der herrſchenden Eigenſchaften ſeiner Helden, die allemal von moraliſcher Güte ſind: indeſſen ſind es doch immer Fehler. Ja vielleicht macht eben dieß ſeine Helden für uns noch anzüglicher. Virgil hat aus ſeinem Helden einen vollkommenen Mann gemacht. Er iſt fromm gegen die Götter und gegen ſeinen Vater; er iſt zärtlich gegen ſeine Gemahlinn, die er allein mitten in einer von Feinden überſchwemmten Stadt aufſucht; gegen ſeinen Sohn, für den er Unmöglichkeiten zu Stande bringt. Er iſt gütig gegen ſeine Gefährten, die er glücklich zu machen ſucht; gegen ſeine Feinde ſelbſt, die er alle zu erhalten wünſcht. Er iſt ein tapferer Kriegesmann, ein weiſer Geſetzgeber, ein guter Vater, ein guter König, ein guter Herr. Aber dieſer Menſch iſt mehr ein Wunder als ein Menſch; ſein Bildniß ſcheint eine zur Luſt gemachte Phantaſie zu ſeyn. Man bewundert ihn mit einer kalten Bewunderung, wie man gegen ſolche Sachen hat, die allzuweit von uns entfernt ſind. Hätte nicht Homer, wenn er gewollt hätte, ei-

nem

nem einzigen Helden die Klugheit Neſtors, Ulyſſens Verſchlagenheit, die Würde Agamemnons und Achills Tapferkeit beylegen können? Indem er es aber nur bloß gut machen wollte, machte er es vielleicht beſſer, als der Römiſche Dichter. Sein Held iſt jung, der muthigſte und braveſte in der ganzen Armee; er iſt ſo ſchön, daß, als er verkleidet unter einem Haufen junger Prinzeßinnen verſteckt iſt, ein Mann von Ulyſſens Verſchlagenheit eine Liſt brauchen muß, um ihn zu erkennen: wodurch uns ſeine Tapferkeit nur noch mehr einnimmt. Sein Herz iſt groß und edel, er liebt das Volk, er kennt den Werth der Freundſchaft; er verehrt die Götter; allein, bey dieſem guten Naturelle, bey dieſen heroiſchen Eigenſchaften iſt er hitzig und choleriſch; ſein Feuer treibt ihn zu weit; er hat oft Unrecht. Aber ſo wie er da iſt, bewundert und liebt man ihn; ja, man würde ihn vielleicht weniger lieben, wenn er vollkommener wäre: weil er alsdann weniger wahr, mehr gemacht, weniger natürlich ſeyn würde.

Dieß ſey alſo unſer vorgezeichnetes Muſter: man mache die poetiſchen Perſonen überhaupt gut, aber von einer Güte, die einiger Vergehungen fähig iſt, die in der Gattung von Tugend, die ihre Haupteigenſchaft ausmacht,

Ausſchweifungen begeht. Sollte ſich der epiſche oder tragiſche Dichter in der Nothwendigkeit befinden, böſe Sitten zu ſchildern, ſo muß dieſes Böſe 1. in einem gewiſſen Uebermaße einer edeln und heroiſchen Eigenſchaft liegen, einer Eigenſchaft, die eine Erhabenheit und Stärke der Seele voraus ſetzt. 2. Muß in der Urſache der Handlung ein Umſtand vorkommen, der das Abſcheuliche derſelben vermindert. Kleopatra verdient Abſcheu; allein ſie will ſich an einer Nebenbuhlerinn rächen, der ſie ſich unmöglich entſchließen kann den Thron einzuräumen und ſie zur Befehlshaberinn über ſich ſelbſt zu machen. Athalia iſt grauſam; allein ſie ſelbſt hat Urſache für ihre Krone und für ihr Leben zu zittern. Cinna iſt ungerecht; aber ſeine Geliebte hat ihn dazu gezwungen. Bald iſt es ein Vorurtheil, das uns verblendet, bald eine Leidenſchaft, die uns hinreißt, bald ein Irrthum, der uns verführt. So gar die Oenone des Racine, die jeder Zuſchauer verflucht, wenn er die ſchrecklichen Folgen ihrer falſchen Beſchuldigung erfährt, hat etwas, das ihr Verbrechen mildert: ſie ſieht kein ander Mittel vor ſich, ihre geliebte Königinn zu retten. Oder, wenn man lieber ein deutſches Beyſpiel will, Weißens Fauſta, die ganz allein, ohne Rathgeberinn,

geberinn, ihren Stiefſohn ihres eigenen Verbrechens wegen anklagt, ja ihm ſelbſt den Giftbecher reicht, hat etwas Gutes in ihrem Charakter. Ihre unrechtmäßige Liebe hatte einen guten Urſprung: ſie entſtand aus zärtlicher Dankbarkeit, und aus Reue über ihre vorige Härte; auch bekämpfte ſie ihre Leidenſchaft lange Zeit, und konnte ihrer Freundinn und Nebenbuhlerinn auf die Frage:

Kann die Tugend ſich die Sprache wohl verzeihn?

zur Antwort geben:

Ich Unglückſelige! ſie hab' ich einſt verehret;
Doch eine heiß're Glut hat ſie ganz aufgezehret.
Sieh, Freundinn, ſieh mein Herz ganz von dem Helden glühn!
Ich denke nichts, als ihn, ich fühle nichts, als ihn;
Je mehr ich dieſe Glut geflohen und verdammet,
Je mehr verfolgt ſie mich.

Ihre Rache iſt freylich entſetzlich; allein die heftige Liebe dieſer ſtolzen Kaiſerinn war mit Verachtung abgewieſen worden, und ihr eigenes Leben lief Gefahr. Und dennoch, indem ſie dem Unſchuldigen den tödtlichen Becher reicht, will ſie ihn noch retten, wofern er ſich ſelbſt als ſtrafbar anklagen will. Eben ſo verhält es ſich mit der Klytemneſtra des Thomſon; deſſen

Perſonen überhaupt dieſe moraliſche Güte ſehr merklich zeigen. Woraus man ſieht, daß die Kunſt, um deſto ſicherer zu gefallen, ſich von ſelbſt zur Güte der Sitten neigt, weil dieſes ohne Zweifel die natürlichſte Neigung des menſchlichen Herzens iſt.

Die Sitten müſſen **ſchicklich** ſeyn, das heißt, die Perſonen müſſen reden und handeln, wie es ſich für ihr Geſchlecht, ihr Alter, ihren Stand, ihren Charakter, ihre Erziehung, ihre Leidenſchaften, ihr Land, ihr Jahrhundert, ihre Regierungsart ſchickt, und wie es die Geſchichte, die Sage, die angenommene Meynung mit ſich bringt.

Die Sitten müſſen **ähnlich** ſeyn, das iſt, ſie müſſen ein Urbild gehabt zu haben ſcheinen, wornach ſie gemacht worden ſind. Man gebe nehmlich ſeinen Perſonen nicht bloß allgemeine Züge, die den Menſchen überhaupt zukommen; ſondern gewiſſe eigenthümliche Züge, die ſie zu individuellen Geſchöpfen machen. So ſind die Perſonen in den beſten Romanen der Engelländer, ſo ſind die Perſonen in den theatraliſchen Stücken des Shakespear beſchaffen.

Die Sitten müſſen **ſich ſelber gleich** ſeyn. Sie müſſen ſich bey einerley Hauptfarbe erhalten; nicht von einer Gattung zur andern übergehn.

gehn. Oft überſchreiten die Poeten in ihren Schattirungen die Gränzen: welches nur in den heftigſten Anfällen der Leidenſchaften erlaubt iſt, wo ſich auch die Weiſeſten vergeſſen und aus ihrem Charakter herausgehn. Der Poet muß ſich daher bey jedem Zuge, bey jedem Worte fragen, ob ſein Held wohl ſo hätte reden oder handeln können. Oft iſt der Autor ſo voll von ſich ſelber, daß er ſeine Laune, ſeinen Geſchmack, ſeine Leidenſchaften, ſeinen Witz in das Gemälde ſeines Helden hinüberträgt.

Es iſt leicht, die Güte der Sitten in einem Gedichte wahrzunehmen; allein wie kann man es beurtheilen, ob ſie ſchicklich, ob ſie ähnlich ſind, wenn man die Perſonen nicht kennt?

Allerdings muß man ſie kennen. Man kann von der Aehnlichkeit eines Bildes nicht urtheilen, wenn man das Urbild nicht geſehen hat. Auch haben die meiſten poetiſchen Bilder ein Urbild. Man nimmt ſeinen Stoff aus der Hiſtorie oder aus der Fabel. Bald iſt es die Großmuth des Auguſtus, bald die Tapferkeit Achills, bald der Triumph Heinrichs des Groſſen; hier iſt es die Eyferſucht der Juno, dort die Wut der Medea. Man malt nach dem Gerücht: dieſes führt den Pinſel des Artiſten und beſtimmt das Urtheil der Richter. Wagt

es zuweilen ein Dichter, den Stoff aus ſeiner eigenen Einbildungskraft herzunehmen, ohne etwas anders, als die allgemeinen Begriffe zu Hülfe zu nehmen, die man von der Wahrſcheinlichkeit und Möglichkeit hat: alsdann beſteht ſeine Kunſt darinn, einmal für allemal und durch ſtarke Züge den Charakter und die Sitten ſeines unbekannten Helden feſtzuſetzen, und ihn in der Folge eben ſo zu zeigen, als er ihn im Anfange ſehen ließ:

Servetur ad imum
Qualis ab incepto proceſſerit.

Dieſe ſtarken Züge müſſen in den Reden und Handlungen des Helden ſelber liegen. Nichts verräth mehr die Armuth eines Artiſten, als wenn er zu einem Sittengemälde ſeine Zuflucht nimmt. Denn eines von beiden: die Perſon ſchildert ſich durch ihre Thaten gut, oder mittelmäßig; ſchildert ſie ſich gut, wozu nützt dieſe Art von Ueberſchrift, dieſe Ankündigung? Schreibt ein geſchickter Maler den Namen unter das Pferd, das er gemalt hat? Charakteriſirt ſich aber das Gemälde nicht genug durch ſich ſelber, ſo wird man zu ihm ſagen: Brich den Pinſel entzwey! wirf die Farben weg! weder Götter noch Menſchen erlauben es dem Dich-

ter mittelmäßig zu ſeyn. Wo hat Virgil einen Charakter von der Dido, vom Aeneas, vom Turnus gemacht? Die Charakter dieſer Helden leuchten von allen Seiten aus ihrer Aufführung hervor. Die Frömmigkeit Aeneens, ſein ſanfter und menſchlicher Charakter kündigen ſich gleich anfangs von ſelber an. Die Leidenſchaft der Dido zeigt ſich, ſobald Aeneas erſcheint. Menedem im Terenz, der Menſchenfeind im Moliere, Horaz im Corneille haben mit dem Pinſel des Poeten nichts zu ſchaffen; ſie zeigen ſich ſelber. Das Original iſt allemal mehr werth, als die Kopie. Ich weiß wohl, daß viele Verfaſſer dramatiſcher Stücke in ihren erſten Scenen den Charakter der Hauptperſon entworfen haben: allein dieß iſt mehrentheils im Komiſchen, ſelten im Tragiſchen geſchehn, und keiner von beiden, weder Homer noch Virgil, hat es im Epiſchen gethan. Ueberdem iſt dieſer Entwurf nur ein Entwurf, das heißt, er enthält nur die Hauptzüge eines Riſſes. Man läßt den Zuſchauer das Uebrige ſelber ſuchen; und was man ihm davon ſagt, das ſagt man nur bey Gelegenheit und im Vorbeygehen. Der Autor hält ſich nicht eigentlich dabey auf, ſeinen Menſchen mit guter Muße und vom Kopf bis auf die Füße zu malen.

Die

Die fünfte Eigenſchaft iſt, die Sitten müſſen bey den verſchiedenen Perſonen auch abgeändert werden, damit ſie ſich wechſelsweiſe erheben und einander Glanz mittheilen. Man kann ſie auf dreyerley Weiſe abändern, entweder wenn man bey einerley Hauptart verſchiedene Stufen anbringt: auf dieſe Weiſe haben Ajax, Diomedes, Achill, Hektor, alle den Charakter der Tapferkeit, aber in verſchiedenen Graden; oder, wenn man eine andere Eigenſchaft hinzuſetzt, die, ohne die herrſchende zu ſeyn, die Hauptart ein wenig verändert: ſo iſt Ajax härter, Diomedes muthiger, Achill heftiger, Hektor menſchlicher, und dennoch iſt bey ihnen allen die herrſchende Eigenſchaft die Tapferkeit. Priamus und Neſtor ſind erfahren und weiſe, aber der erſtere iſt furchtſam, zitternd; der andere iſt ſtandhafter. Endlich werden auch Sitten von ganz verſchiedener Art einander entgegen geſetzt. Micio erlaubt alles; Demea ſchlägt alles ab. Beide Charakter durchkreuzen einander. Dergleichen ſind am leichteſten zu zeichnen. Sie haben anfangs den Schimmer der Antitheſe; aber bald nachher haben ſie das Schickſal allzublendender Sachen: ſie rühren uns weniger, als die andern: weil die Kunſt zu ſehr hervorleuchtet,

und weil der Geiſt, ſo bald er die eine Seite kennt, ſchon weiß, was er von der andern zu erwarten hat.

XV. Kapitel.

Von der Form der Epopöe.

Alles, was wir über dieſen Artikel zu ſagen haben, kömmt auf die Erklärung der beiden erſten Worte unſerer Definition an: die Epopöe iſt eine poetiſche Erzählung.

Wir haben an einem andern Orte geſagt, was die Erzählung ſey: ſie iſt der deutliche Vortrag einer geſchehenen Sache. Ihre weſentlichen Eigenſchaften ſind die Kürze, die Deutlichkeit, die Wahrſcheinlichkeit. Ihre Zierrathe beſtehen in Gedanken, in Ausdrücken, in Wendungen, in Anſpielungen, in Allegorien und in allen den Sachen, die beſonders in dem Worte poetiſch enthalten ſind, welches wir bald aus einander ſetzen wollen.

Ich will hier nur hinzuſetzen, daß die epiſche Erzählung alle Oerter und Zeitalter nach Gefallen durchläuft, daß ſie nach Belieben Gegenſtände von allen Arten malt, ſie mögen ſchrecklich, häßlich, ja gar ekelhaft ſeyn; denn ſie malt nur für den Verſtand und nicht für die

Augen,

Augen, welche in dieſem Stücke weit zärtlicher ſind, als der Verſtand. Sie gebraucht nicht allein das Wahre, das Wahrſcheinliche, das Mögliche, ſondern ſo gar das Unmögliche, welches ſie auf eine unbeſtimmte Art vorſtellt, es gleichſam in einen Nebel hüllt, um dem Verſtande den Widerſpruch zu verſtecken, der unter den Begriffen iſt: Segnius irritant animum demiſſa per aurem. *Hor.* *)

Ehe die epiſche Geſchichte anfängt, geht die Ankündigung des Inhalts und hiernächſt die Anrufung vorher.

Die Natur und geſunde Vernunft erfodern es, daß ein jeder Autor, der etwas abhandeln will, zuerſt ankündigen muß, wovon die Rede ſeyn ſoll. Alſo ſagt Homer: Ich beſinge den Zorn des Peleiden Achilles; Virgil: Ich beſinge Schlachten und den Held, ꝛc. und Boileau: Ich beſinge Schlachten und den fürchterlichen Prälaten, . . . der zuletzt ein Pult auf das Chor ſetzen ließ.

Wir haben oben geſagt, was die Urſache und Abſicht der Ankündigung des Inhalts iſt: durch ſie wird eigentlich Einheit in die Handlung gebracht.

Nach

*) Siehe Ariſtoteles Dichtkunſt Kap. 24.

„Nach der Ankündigung des Inhalts, ruft der Poet eine Gottheit an, die ihm die übernatürlichen Urſachen der Geſchichte, die er erzählen will, entdecken ſoll. Er kann menſchlicher Weiſe nicht wiſſen, was im Himmel, bey Gelegenheit der Niederlaſſung Aeneens in Italien, vorgefallen iſt: er bittet daher eine Muſe, ihm hievon Nachricht zu geben: Muſa, mihi cauſas memora. Und Boileau: Muſe, ſage mir, welche Rachſucht trennete dieſe heiligen Leute? Wohnt ſo viel Zorn in andächtigen Seelen?

Der Dichter hält ſich für erhört und fängt nunmehr in einem hohen und faſt prophetiſchen Tone an. Man fühlt es, daß ein Gott redet: „Kaum verließen ſie Siciliens Geſtade mit auf„geſpannetem Segel, die Welle ſchäumte unter „dem ehernen Kiele: als Juno ꝛc.“ Boileau fängt ſeine Materie mit gleicher Kühnheit an, obgleich nur bey einer ſcherzhaften Sache: „In brüderlicher Eintracht ſahe Paris ſeine „ehrwürdige Kapelle blühn. Den glänzendro„then Kanonikus ſchwellete ein langer und hei„liger Müßiggang. Ohne aus ihren Betten „zu ſteigen, die noch weicher waren, als ihre „Hermeline, ließen dieſe andächtigen Faullenzer „die Mühe, Gott zu loben und ihm die Mette

„zu

„zu ſingen, gemietheten Choralen über: als die
„Zwietracht, ꝛc.

Die Ankündigung des Inhalts muß einfältig, deutlich, ohne Pracht, ohne Stolz ſeyn. Dieß iſt die Lehre des Horaz und Boileau.

Die Anrufung kann in ſehr erhabenen Ausdrücken geſchehen. Sie iſt ein Gebet an die Gottheit, und alſo ein lyriſches Stück: folglich iſt es erlaubt, Feuer, Stärke und Hoheit hinein zu bringen.

Laßt uns nunmehr die Bedeutung des Wortes poetiſch erklären. Wie iſt eine Erzählung poetiſch?

Es giebt Sachen, die man am beſten durch ihren Gegenſatz kennen lernt. Was iſt eine hiſtoriſche Erzählung? Es iſt ein getreuer Vortrag der Wahrheit, und zwar in Proſe, das iſt, in der natürlichſten und einfältigſten Schreibart. Die poetiſche Erzählung iſt völlig das Gegentheil; ſie iſt ein Vortrag von Lügen und Erdichtungen, und zwar in einer künſtlichen Sprache, nehmlich, in allen Schmuck der Kunſt und der Verführung eingekleidet. Wie alſo in der Hiſtorie die Sachen wahr ſind, die Ordnung natürlich, die Schreibart frey und offenherzig iſt, die Ausdrücke ohne Kunſt, ohne Zierrath, zum wenigſten ohne ſcheinbaren Zierrath

rath ſind: ſo iſt im Gegentheil in der poetiſchen Erzählung Kunſt in den Sachen, Kunſt in der Erzählung, Kunſt in der Schreibart und im Verſe.

XVI. Kapitel.

Kunſt des epiſchen Gedichts in den Sachen.

Die Sachen eines ſolchen Gedichts, wie die Epopöe iſt, ſind die Handlung ſelbſt und alle ihre Theile, große und kleine, nothwendige und ſolche, die zur Auszierung dienen ſollen. Der Geiſt des Artiſten bringt ſie alle hervor, mit der Freyheit eines ſchaffenden Gottes: Ingenium cui ſit divinius. Wir haben ſchon geſagt, was die Handlung der Epopöe ſey; wie man die Theile dazu aufſuchen, wie man ſie zurichten und zuſammenfügen müſſe; wir haben auch die Art und Weiſe angezeigt, wie ſie der Geiſt hervorbringe. Hier wollen wir nur ein Exempel anführen, wie dieſer Dichtergeiſt zu Werke geht.

Er ſieht ſogleich überhaupt, ob ein gegebener Stoff hinreicht, ein Gedicht von dieſer oder jener Art anzufüllen. Er nimmt den Hauptſtamm vor; er folgt ihm bis in die erſten Ein-

theilungen ſeiner Zweige, und nach und nach verbreitet er ſich in die kleinern Theile. Er betrachtet die Perſonen, was man abnehmen, was man hinzuſetzen kann; ob zu viel oder zu wenig vorhanden iſt; ob die Charakter ein gutes Spiel unter ſich machen, ob ſie zuſammen ſchattiren, ſich ſtark abſchneiden, ſich wechſelsweiſe erheben. Er ſtimmt bey kaltem Blute die Mittel nach dem Endzwecke; er ordnet ſie dergeſtalt unter und neben einander, daß ſie ſich zur Erlangung ihres Ziels gemeinſchaftliche Hülfe leiſten. Wenn er endlich die Gränzen und die Figur ſeines Feldes geſehen hat, wenn er den Plan und Aufriß zu ſeinem Gebäude entworfen hat: alsdann bereitet er ſich die Materialien zu, und bearbeitet ſie ſeinem Plane gemäß.

Man gebe einem Menſchen, der Kopf hat, zum Stoffe eines epiſchen Gedichts einen Pult, der auf eine Bank genagelt werden ſoll. Hieran kann er in der That ſein Talent üben: die Materie ſcheint arm, unfruchtbar und trocken zu ſeyn.

Die Handlung liegt in der Aufgabe ſelbſt: einen Pult wieder herzuſtellen. Man erſchaffe handelnde Perſonen, man gebe ihnen Abſichten und Mittel zu handeln. Die Eifer-

ſucht

ſucht kömmt unter zwey Prälaten, deren einer den andern im Chore verdunkeln will. Die Zwietracht, eine allegoriſche Gottheit, ſieht mit Verdruß Ruhe und Friede in einem Tempel herrſchen, der ſo nahe bey dem Tempel liegt, wo ſie ſelbſt von den proceſſirenden angebetet wird. Dieſes ſieht ſie, und facht alsbald ihr Feuer in dem Herzen der Nebenbuhler an. Hier ſieht man Abſichten und die vornehmſte Triebfeder dazu; nun ſehe man die Wirkungen. Die Prälaten agiren wider einander, ſie wenden alle Mittel an, die ihnen die Zwietracht darbietet: der Pult wird währender Nacht wieder auf ſeinen Pfoſten geſtellt. Den andern Morgen will dieſer Anblick die feindliche Partey raſend machen; man geht zu Rathe, man kämpft: Frömmigkeit und Gerechtigkeit legen ſich ins Mittel, den Zank zu endigen. Dieß war die Arbeit des Geiſtes in Anſehung der größern Theile.

Der erfindſame Geiſt ſetzt ſeine Arbeit bey den kleinern Theilen fort. Er erfindet Charakter für die vornehmſten Perſonen. Aus dieſen Charaktern zieht er Gedanken hervor, die ſich zu dem Gegenſtande ſchicken, womit die Perſonen beſchäfftigt ſind. Er erfindet Epiſoden, als: die Liebe der Perückenmacherinn, den Auf-

enthalt der Weichlichkeit, den Tempel der Schikane. Und nun ſind die Pflichten des dichteriſchen Geiſtes redlich erfüllt. Er allein hat alles erſchaffen, alles veranſtaltet.

Aber aus welcher Quelle hat er geſchöpft? Aus der Natur. Hieraus hat er alle Theile genommen, aus welchen das Werk zuſammengeſetzt iſt, ja ſelbſt das Muſter zur Verbindung dieſer Theile zu einem regelmäßigen Ganzen hat er aus ihr hergenommen.

Unter der Natur verſtehen wir 1) alles, was wirklich in der Welt exiſtirt. 2) Alles, was vor uns exiſtirt hat, und was wir aus der Geſchichte der Zeiten, der Oerter, der Menſchen erfahren können. 3) Alles, was exiſtiren kann; was aber vielleicht nie exiſtirt hat, und nie exiſtiren wird, alles, was wir uns nach dem Vorbilde der Natur denken und einbilden können. Wir begreifen unter der Hiſtorie die Fabel und alle poetiſchen Erdichtungen, welchen man eine beglaubte Exiſtenz gegeben hat, die für die Künſte eben ſo viel werth iſt, als die hiſtoriſche Wirklichkeit. Alſo giebt es drey Welten, woraus der poetiſche Kopf wählen kann, was ſich für ihn ſchickt: die wirkliche Welt; die hiſtoriſche Welt, welche die fabelhafte in ſich ſchließt; und die mögliche Welt.

Man irrt, wenn man ſich einbildet, daß die Poeſie nur allein aus der Welt der Erdichtungen und der Möglichkeiten zu ſchöpfen befugt ſey. Es iſt wahr, ſie und keine andere hat dieſes Vorrecht; aber das hindert nicht, daß ſie nicht auch von allem, was iſt und was geweſen iſt, ihren Vortheil ziehen könnte und müßte. Der Geiſt des Menſchen giebt nur ſolchen Dingen Beyfall, die ihm kenntlich ſind; und ihm iſt nichts kenntlich, was er nicht einmal geſehen oder gekannt hat. Nun aber ſind die Dinge, die man in der wirklichen Welt und in der Geſchichte geſehen hat, weit kenntlicher, als die Weſen der bloßen Einbildungskraft, die nichts als einige analogiſche Züge, entfernte und zweydeutige Aehnlichkeiten mit den wirklichen Weſen haben, deren Daſeyn und Eigenſchaften uns bekannt ſind.

Ein Dichter, der ſeine Kunſt verſteht, der die wahren Quellen weiß, woraus man ſchöpfen muß, quält ſich nicht ängſtlich, Geburten der Phantaſie hervor zu bringen. Er nimmt ſeine Materialien, wo er ſie findet, nehmlich von den Dingen, die exiſtiren, aus der Geſchichte verfloſſener Jahrhunderte, aus den Meynungen und Einfällen der Menſchen. Und wenn er ſich des Rechts zu dichten und zu erſchaffen bedient, und

Veränderungen macht: ſo hat er ſein Vorbild allemal in der Nähe, welches ihn auf dem rechten Wege erhält, und wovon er die meiſten Züge in ſein poetiſches Gemälde hinüber trägt. Er ſcheint neue Sachen zu ſagen; aber es iſt nur ein Kunſtgriff, uns zu täuſchen, und uns zu bereden, wir hätten von ihm gelernet, was wir doch ſchon vorher wußten. Denn wenn wir im Leſen ſagen: Das iſt gut, das iſt wahr, was ſagen wir da anders, als: Das iſt dem Begriffe gemäß, den ich von dieſem Dinge hatte; ich kenne es aus der Abſchilderung, die man mir davon macht. Wenn uns Homer und Virgil die Hiſtorie ihrer Gedanken hinterlaſſen hätten: ſo würden wir ſie mehr damit beſchäfftiget ſehen, wie ſie die Materie gebrauchen wollten, die ſchon geſchaffen war, als wie ſie eine neue ſchaffen möchten. Sie wußten, daß die Wirklichkeit ein gewiſſes Gepräge der Stärke, der Lebhaftigkeit an ſich trägt, das man faſt unmöglich den ganz erdichteten Dingen geben kann. Horaz hat dieſes geſagt: Difficile eſt proprie communia dicere. Ein Poet ſchmücke, verſchönere die Wahrheit; er mache ſie neu, dadurch, daß er ihr allen Reiz, alle Feinheiten der Kunſt mittheilt; er ordne, er verbinde die Theile nach ſeinem Gefallen: allein der Grund-

ſtoff muß allemal kenntlich ſeyn, und, wo möglich, exiſtirt haben.

Das wahre Amt des Geiſtes beſteht alſo nicht darinn, daß er erſchaffe; *) ſondern daß er erſtlich einen Plan entwerfe; zweytens Materialien ſuche, ihn zu bebauen; und endlich dieſe Materialien, die ihm die Natur giebt, in den entworfenen Plan zu bringen wiſſe. Hierinn haben Homer und Virgil einen größern Geiſt bewieſen, als alle übrigen Poeten; und hierinn ſuche man ſie nachzuahmen.

XVII. Kapitel.

Kunſt des epiſchen Gedichts in der Erzählung.

Die Dichtkunſt beobachtet in ihren Erzählungen eine ganz andre Ordnung, als die Hiſtorie. Dieſe letztere hält ſich ganz genau an die Ordnung der Natur: die Triebräder fangen an ſich zu bewegen, die Handlung geſchieht, die Handlung iſt vollendet. Alles gehet gerade zu und ohne Umwege.

In der Poeſie führt man uns bisweilen mitten in die Begebenheiten hinein, als wenn uns das vorhergehende ganz bekannt wäre; zumal

*) Siehe den erſten Band, S. 16.

wenn die Unternehmung von einer langen Dauer iſt:

Ordinis hæc virtus erit et venus, aut ego fallor:
Ut jam nunc dicat, jam nunc debentia dici
Pleraque differat, et præſens in tempus omittat.

Man fängt die Erzählung ganz nahe beym Ende der Handlung an, und wartet mit der Erklärung der Urſachen auf eine bequemere Gelegenheit, die der Poet zu ſeiner Zeit entſtehen läßt. So reiſet Aeneas plötzlich von den Küſten Siciliens ab; er berührte bey nahe Italien; aber ein Sturm verſchlägt ihn nach Karthago, wo er die Königinn Dido findet, die ſeine Unglücksfälle und Abentheuer wiſſen will; er erzählt ſie ihr, und durch dieſes Mittel hat der Poet zugleich Gelegenheit gefunden, ſeinen Leſer von allem zu unterrichten, was vor der Abreiſe aus Sicilien vorhergegangen war. Die Natur ſelbſt hat den Poeten die Idee zu dieſer Anordnung an die Hand gegeben. *)

Sie beſitzen aber auch eine beſondere Kunſt, was die Form ihrer Schreibart anbetrifft; ſie wiſſen nehmlich ihren meiſten Erzählungen eine dramatiſche Wendung zu geben.

Um

*) S. im dritten Bande Horazens Dichtkunſt, den zweyten Abſchnitt.

Um dieſes deutlich zu machen, wollen wir die verſchiedenen Formen aus einander ſetzen, welche die Poeſie in ihren Erzählungen annehmen kann.

Die Poeſie, ſagt Ariſtoteles, hat eine dreyfache Form. In der erſten zeigt ſich der Poet gar nicht; ſondern nur die Perſonen, die er handeln läßt. So erſcheinen Racine und Corneille in keinem ihrer Stücke; ihre aufgeführten Perſonen reden allein.

Die zweyte Form iſt diejenige, wo der Poet ſich ſelbſt zeigt und ſeine Spieler gar nicht zeigt: das heißt, wo er in ſeinem eigenen Namen redet und ſagt, was ſeine ſpielenden Perſonen gethan haben. So zeigt La-Fontaine den gebärenden Berg nicht ſelbſt, er berichtet nur, was der Berg gethan hat.

Die dritte iſt vermiſcht: das heißt, ohne die Perſonen zu zeigen, führt man ihre Reden ſo an, als ob ſie von ihnen ſelbſt kämen, man legt ſie ihnen in den Mund; woraus eine Art von Drama entſteht.

Nichts wäre matter und einförmiger, als eine Erzählung, wenn ſie allemal bey einerley Form bliebe. Man findet keinen Hiſtorienſchreiber, dem es nicht gefallen hätte, der Wahrheit, an die er gebunden war, gewiſſermaßen ungetreu zu werden, die Form zu verändern, und dieſes

Dramatiſche, wovon wir reden, in ſeine Erzählung einzuſtreun. Wie vielmehr wird ſich die epiſche Poeſie dieſes Rechts bedienen, weil ſie offenbar gefallen will und gar kein Geheimniß daraus macht, alle Mittel dazu aufzubieten.

Ariſtoteles ſagt, daß Homer beſonders in dieſem Stücke bewundernswürdig ſey. Seine Gedichte ſind ein aneinander hangendes Gewebe von Reden. Der Poet redet faſt gar nicht, außer wenn er ſagt: Dieſer Held redete ſo, jener antwortete ſo. Dieſer Kunſtgriff bringt uns mit den redenden Perſonen in Geſellſchaft. Wir hören ſie, wir ſehen ſie bey nahe. In ihren Reden leben ſie; in einer Erzählung ſind ſie todt, oder zum wenigſten ſo weit von uns entfernt, daß man ſie faſt nicht hört. Virgil hätte ſagen können: „Juno klagte bey ſich ſelbſt, „daß ſie ſich nicht nach ihrem Willen an den „Trojanern rächen könne. Sie verglich ſich „ſelber, ſich, eine Schweſter und Gemahlinn „Jupiters, mit der Pallas, die an dem Sohne „des Oileus eine ſchreckliche Rache ausgeübt „hatte, nicht nur mit ihren eigenen Händen, „ſondern auch mit dem Donner ihres Gemahls.“ Dieß iſt die Form der epiſchen Erzählung.

Laßt uns dem dramatiſchen Tone näher kommen und die angeführten Worte in eine beziehende

hende Rede verwandeln. Als Juno die Flotte des Aeneas mit vollen Segeln laufen ſahe, ſagte ſie: „Sie wäre alſo überwunden; ſie könne „dieſen König der Teukrier nicht von Italien ab„halten; Pallas habe wohl die Argiviſche Flot„te verbrennen können, wegen der Freveltha „eines einzigen Mannes ꝛc.“ Dieß iſt eine halb dramatiſche Erzählung. Juno redet nicht, der Geſchichtſchreiber redet; aber er wiederholt die Ausdrücke, deren ſich Juno bedient hatte. Wir wollen ſie endlich ſelber hören:

„Wie! Ich bin alſo überwunden, ich ſoll „meine angefangene Unternehmung fahren laſ„ſen? Ich ſoll dieſen Teukriſchen König nicht „von Italiens Küſten abhalten können? Mir „unterſagt es das Verhängniß? Pallas nur „konnte die Flotte der Argiver mit lodernden „Flammen verheeren, und alles Volk in den „Abgrund des Meeres ſtürzen, um eines Ein„zigen Verbrechen zu ſtrafen? Sie ſelbſt mit „ihrer eigenen Hand ſchleuderte die Blitze Jupi„ters aus den Wolken herab ꝛc. und ich, ſeine „Schweſter und Gemahlinn, ꝛc.“ Dieß iſt der dramatiſche Ton, wie er in der Epopöe herrſchen kann und herrſchen muß.

XVIII. Kapitel.

Kunſt des epiſchen Poeten in der Schreibart und dem Verſe.

Laßt uns immer weiter in das Abſonderliche hineingehen. Dieſes Abſonderliche allein unterrichtet: hieran kennt man vornehmlich einen großen Meiſter. Alle Maler haben einerley Farben; indeſſen wird ein mittelmäßiger Maler die Kopie von einem vortrefflichen Original nicht ſo gut machen, als Rubens oder Raphael die Kopie von einem mittelmäßigen Gemälde gemacht haben würden. Es wird eben dieſelbe Zeichnung, es werden gleiche Farben in den Originalen und in den Kopien ſeyn: aber die Kopie des Guten, von dem mittelmäßigen Maler gemacht, wird weniger werth ſeyn, als ſein Original; und die Kopie des Mittelmäßigen, von dem großen Maler gemacht, wird weit mehr werth ſeyn. Warum? Aus der Kolorirung des Meiſters entſpringt eine Vollkommenheit, die unmerklich in jedem einzelnen Theile, und hellleuchtend im Ganzen iſt. Man gebe einem mittelmäßigen Poeten den Plan des Pultes, gezeichnet bis auf ſeine kleinſten Theile: wird er wohl daraus machen, was Boileau daraus zu machen wußte? Ja, man

könnte ihm ſo gar die Ausdrücke geben, er würde ſie ſo ordnen, daß er allen Gedanken ihre Schönheit benähme. Er würde nicht, wie Boileau, den Nachdruck eines Wortes, das an ſeiner Stelle ſteht, empfinden. Der Vers iſt weit ſchöner auf die eine, als auf die andre Art. Von dieſem Kolorite des Dichters kann man freylich keine allgemeinen Regeln geben, aber man kann es in allen vollkommenen Dichtern wahrnehmen. Homer und Virgil ſind dadurch, was ſie ſind.

Es giebt drey Arten des Styls: den leichten, den mittlern, den hohen Styl. Ein jeder von dieſen dreyen hat ſeine Grade, die ſchwer zu bezeichnen ſind. Denn wenn man ſich einen Begriff davon machen will, zumal von dem letzten Grade, ſo muß man zuvor Exempel geſehen haben. Unſre Begriffe könnten ſich in dieſer Gattung, ſo wie in vielen andern, nicht ehe erheben, als bis ſie ſich auf die Muſter großer Meiſter ſtützen. Die Griechen kannten nichts erhabeners, als den Styl Homers und Pindars. Die Lateiner hatten ihren Virgil und Horaz. Frankreich ſieht den Corneille in ſeinen Tragödien, und den Rouſſeau in ſeinen geiſtlichen Oden als die Gränzen an; oder vielmehr ſieht es mit uns die Pſalme Davids,

vids, das Buch Hiobs, die Geſänge der Propheten dafür an: dieß iſt die höchſte Stufe, die wir kennen. Alles, was darüber wäre, würde nicht mehr für uns ſeyn, weil wir dazu keinen Maßſtab mehr haben; es würde uns übertrieben, ausſchweifend, rieſenmäßig vorkommen.

Welches iſt denn der Grad der Erhabenheit in der Epopöe? Die Würde der handelnden Perſonen beſtimmt ihn. Eine Muſe begeiſtert den Dichter, eine Gottheit redet durch ihn; ſie muß alſo eine mehr als menſchliche Sprache führen. Aber ſie redet mit Menſchen, alſo muß ſie verſtanden werden; wie wird ſie es machen?

Sie entlehnt die Sprache der Menſchen und ihre Worte; aber ſie nimmt alle möglichen Mittel zu Hülfe, dieſe Sprache zu erhöhen, und über ſich ſelbſt zu erheben, ohne ſie zu zerſtören. Sie ruft alte Wörter wieder hervor: Sic fatur lacrymans. Sie gebraucht Metaphern: Claſſique immittit habenas. Sie wirft in der Eil Funken von geheimer Gelehrſamkeit darunter: Euboicis Cumarum allabitur oris. Sie malt die Handlung, wovon ſie redet: Obvertunt pelago proras. Sie malt die Sache ſelbſt: dente tenaci; die Wirkung: fundabat. Sie gebraucht die Harmonie: juvenum manus

nus emicat ardens, und zugleich den Numerus: Littus in Heſperium. Sie ſagt alles mit Würde und Anſtand; ſie veredelt alles, was klein und geringe iſt: Quærit pars ſemina flammæ in venis ſilicis. Alles nimmt hier einen Leib, alles eine Seele an. Jede Tugend wird eine Gottheit. Die Weisheit erſcheint als eine Pallas, die Schönheit als eine Venus. Es ſteigen keine Dünſte mehr in die Höhe, und ziehen ſich in Donnerwolken zuſammen; ſondern Jupiter waffnet ſich mit ſeinen Blitzen, und demüthigt die Stolzen, und ſchreckt die Läſterer. Echo iſt kein Wiederhall aus den Bergen, ſondern eine Nymphe, die um den Narziſſus weint. Iris ſteigt vom Himmel herab, und ihren Flug bezeichnet der farbichte Bogen. Pomona ſtreut Früchte aus, Flora Blumen.

Laßt uns in wenig Worten alles zuſammenfaſſen, was wir bisher über die Epopöe geſagt haben, damit wir die Begriffe gegenwärtig haben, wenn wir die Anwendung der Regeln auf die Poeſien Homers und Virgils machen.

Der erſte Gedanke, der einem Dichter in den Sinn kömmt, der ein epiſches Gedicht unternehmen will, iſt dieſer: ein Werk zu verfertigen, das den Geiſt ſeines Verfaſſers verewigen ſoll: dieß iſt der Endzweck des Werkmeiſters.

Dieſer

Dieſer Gedanke führt ihn ganz natürlich auf die Wahl einer ſolchen Materie, die eine große Menge Menſchen intereſſirt und die zugleich des Wunderbaren fähig iſt. Dieſe Materie kann nichts anders ſeyn, als eine Handlung.

Um nun alle Theile derſelben wohl zu ordnen und in ein Ganzes zu bringen, macht er es ſo, wie es die Menſchen in allen ihren Handlungen zu machen pflegen: er wählt einen Zweck, wohin alle Bemühungen dererjenigen zielen ſollen, die er handeln läßt. Dieß iſt der Endzweck des Werks.

Wenn alle Theile ſolcher Geſtalt auf ein einziges genau beſtimmtes Ziel gerichtet ſind: ſo bedient ſich der Dichter aller Vorrechte ſeiner Kunſt. Iſt gleich ſein Stoff aus der Hiſtorie entlehnt, ſo macht er ſich doch völlig Meiſter davon. Er thut hinzu, er nimmt weg, er verſetzt, er malt aus dem Kopfe, und giebt uns nichts, als vollkommene Gemälde.

Es iſt wahr, weder die bürgerliche Geſellſchaft noch die Hiſtorie bieten ihm ſo vollkommene und ausgearbeitete Gemälde dar: aber es iſt genug, daß ſie ihm die einzelnen Theile dazu liefern, und daß er in ſich ſelbſt die Regeln und Geſetze findet, nach welchen er das Ganze zuſammen ſetzen muß.

Wenn

Wenn der Plan der ganzen Handlung auf ſolche Weiſe entworfen iſt, ſo ruft er die Muſe an, die ihn begeiſtern ſoll; ſogleich nach dieſer Anrufung iſt er ein ganz andrer Menſch; er iſt nicht mehr ein Menſch, er iſt faſt ein Gott.

XIX. Kapitel.

Homers Epopöen.

In ſo weitläuftigen Werken, als die Epopöen ſind, findet man, ſobald das Gemüth nur ein wenig eingenommen iſt, faſt alle Eigenſchaften, die man darinn finden will.

Unter der großen Anzahl Sachen, die ſie enthalten, müſſen nothwendig ſchlechte ſeyn, die man verwerfen muß; mittelmäßige, denen man eine ſchlimme Wendung geben kann; ja ſo gar gute, die man tadelt, weil man ſich nicht in den Geſichtspunkt des Autors verſetzt. Ein Anbeter Homers beweiſt, daß er der Vater, der Fürſt der Poeten, ja gar der einzige Poet iſt, der exiſtirt. Nach Skaligers Meynung übertrifft ihn Virgil unendlich weit. Die Italiäner ziehen das befreyte Jeruſalem des Taſſo beiden vor. Addiſon nimmt zu dem Panegyrikus über den Milton dieſen Text: Cedite Roma-

ni ſcriptores, cedite Graji: „Beugt eure Knie, „ihr römiſchen und griechiſchen Dichter, ſehet „hier euren Herrn und euren Meiſter!“ Kurz, es giebt keine Epopöe, ſo gar bis auf die Franziade des Ronſard, und die Hebdomaden des Dü-Bartas, die nicht einmal von irgend einem berühmten Manne den Muſtern des Alterthums an die Seite geſetzt, oder gar vorgezogen worden wäre.

Diejenigen durch Autorität zwingen, oder durch Gründe zurückbringen wollen, die einmal ihre Partey genommen haben, das hieße die Beſchaffenheit des Reiches der Wiſſenſchaften gar nicht kennen, und nicht wiſſen, wie unumſchränkt die Rechte des Geſchmackes ſind, der faſt allemal als ein Tyrann regiert, auch ſelbſt alsdann, wann er am gerechteſten iſt.

Man frägt gleich anfangs: Iſt ein Homer in der Welt geweſen? Perrault iſt faſt der einzige, der hieraus eine Streitfrage gemacht hat. Man darf nur die Augen auf die Iliade werfen, um zu ſehen, daß dieſes Werk ein einziges Werk iſt. Allenthalben ein gleicher Zweck, ein gleicher Styl, ein gleicher Geiſt, und folglich hat nur Einer Verfaſſer davon ſeyn können. Ob es Homer, oder ein anderer geweſen iſt, daran iſt denen wenig gelegen, die nicht über Worte ſtreiten mögen.

Man

Man frägt hierauf: Wer war Homer? Sieben angeſehene Städte haben ſich um die Ehre geſtritten, den Homer geboren zu haben: Smyrna, Rhodus, Kolophon, Salamin, Sio, Argos, Athen.

Demjenigen Herodotus zu Folge, von welchem wir das Leben Homers beſitzen, iſt er der Sohn einer gewiſſen Krytheis geweſen, und am Fluſſe Meles geboren worden, wovon er den Zunamen Meleſigenes erhalten hat. Er hatte in ſeinem Leben das Schickſal vieler großen Leute: er war ein Ball des Glückes. Kaum hatte er einen Ort, wo er ſein Haupt hinlegen konnte, und nach ſeinem Tode bekam er Tempel: Nunc non cinis ille beatus? Man bewundert ſein ſchönes Herz, das aus ſeinen Schriften hervorleuchtet, die Redlichkeit, die edle Einfalt, die Erhabenheit der Gedanken, und vornehmlich eine gewiſſe Beſcheidenheit, die allen Dichtern zum Muſter dienen ſollte.

Was haben ſeine Epopöen für einen Charakter? Quintilian, einer der vernünftigſten Kunſtrichter des Alterthums, entwirft ihn in wenig Worten: Homer hat alle Stücke vereiniget, das Erhabene, das Ernſthafte, das Angenehme, das Lachende; er iſt verſchwenderiſch und gedrängt, bewundernswürdig in ſeinem Ueber-

fluſſe und in ſeiner Kürze: Hunc nemo in magnis ſublimitate, in parvis proprietate ſuperaverit; idem lætus ac preſſus, jucundus et gravis, tum copia tum brevitate mirabilis.

Man ſieht überall in ſeinen Gedichten einen ſchöpferiſchen Geiſt, eine reiche und glänzende Einbildungskraft, eine faſt göttliche Begeiſterung, und etwas ſo Kräftiges und Starkes, daß alle ſeine Werke eben ſo wahr und natürlich ſind, als die Natur ſelbſt.

Es iſt heutiges Tages nicht mehr erlaubt, ſeinen Werth in Zweifel zu ziehn. „Mit der „Länge der Zeit betriegt ſich der große Haufe „nicht mehr in Anſehung der Werke des Wit„zes, ſagt Boileau. Es iſt nicht mehr die „Frage, ob Homer, Plato, Cicero, Virgil be„wundernswürdige Leute ſind; das iſt eine „ausgemachte Sache: zwanzig Jahrhunderte „ſind darüber eins geworden; und nach ſo ein„ſtimmigen Zeugniſſen, wäre es nicht allein ei„ne Verwegenheit, ſondern eine gräuliche Thor„heit, an dem Werthe dieſer Schriftſteller zu „zweifeln.“

Homer hat das beſonders eigen, daß die meiſten, die ihn lieben, mehr paſſionirte Liebhaber,

als vernünftige Freunde ſind. Sie lieben ihn mit einer Art von Raſerey; ſie ſchließen die Augen vor ſeinen Fehlern zu, und wollen nichts ſehn, als ſeine Schönheiten. Aber eben dieſer Eifer ſeiner allzuhitzigen Freunde erweckt ihm Feinde, und erbittert ſie dergeſtalt, daß, ſo wie jene nichts als ſeine Schönheiten wahrnehmen, dieſe ſich vorſetzen, nichts als ſeine Fehler zu ſehn.

Wir wollen ſeine Iliade unterſuchen und von unſrer Erklärung der Epopöe die Anwendung darauf machen. Dieſe Materie iſt von großer Wichtigkeit, weil Homer nicht allein der Vater der Dichter, ſondern auch die Regel und das Muſter des guten Geſchmackes iſt.

Wir wollen Homers Geiſt in der Erfindung, ſeinen Geſchmack und ſeine Kunſt in der Anordnung, ſeine Stärke und Richtigkeit im Ausdrucke zeigen.

XX. Kapitel.

Homers Erfindung in der Iliade.

Die Griechen belagerten Troja: Agamemnon, das Oberhaupt des Heeres, überwarf ſich mit dem Achill, dem tapferſten Helden in dem ganzen Heere. Dieſer hörte den Au-

genblick auf, zu fechten, und die Griechen wurden geſchlagen: bis der erzürnte Held durch einen Zufall, der ihn ſelber angieng, bewogen ward, das Glück der Waffen wieder herzuſtellen. Dieß iſt der ganze Stoff der Iliade, und der Grund, worauf das Gebäude des Gedichtes aufgeführet iſt.

Laßt uns nunmehr den Plan und die Aufführung dieſes Gebäudes, oder die Anordnung und Stellung der Sachen, das Gerippe der ganzen Fabel, anſehn! Wir wollen dieſem Plane einige Ausdehnung geben, damit er deſto deutlicher in die Augen falle; doch nicht eine ſo große, daß man ihn nicht leicht mit Einem Blicke überſehen könnte.

Zergliederung der Iliade.

I Buch. Chryſes, ein Prieſter des Apollo, war in das Lager der Griechen gekommen, ſeine Tochter, die eine Sklavinn Agamemnons war, loszukaufen. Er war von dieſem hochmüthigen Prinzen, wider den Rath der andern Feldherren, mit harten Worten zurück gewieſen worden. Der beleidigte Chryſes flehete den Gott, dem er diente, um Rache an. Er ward erhört. Apollo ſtieg voll Zorn herab: ſchoß ſeine rächenden Pfeile unter das Heer der Grie-

chen und richtete eine grauſame Verwüſtung an. Achill, dem das Unglück der Völker zu Herzen geht, thut den Vorſchlag, den Kalchas um Rath zu fragen, der eine Perſon von tiefer Einſicht und mehr als einmal der Mund der Götter geweſen war. Dieſer, durch den Achill geſichert, klagt mit deutlichen Worten den Agamemnon an, und thut den Ausſpruch, man müſſe die Tochter des Chryſes zurückgeben. Agamemnon wird ganz wütend, doch gehorcht er, und läßt ſeine Wut wider den Achill allein aus, dem er die Tochter des Briſeus zu nehmen droht; er nimmt ſie ihm auch in der That. Achill widerſetzt ſich dieſer Gewaltthätigkeit nicht, weil ihm dieſe Jungfrau als ein Theil der Beute geſchenkt worden war: er giebt ſie wieder zurück; um ſich aber zu rächen, faßt er den Entſchluß, nicht ferner zu ſtreiten. Er geht an das Ufer des Meeres und weint vor Verdruß über die angethane Beleidigung. Thetis hört ihren Sohn und tröſtet ihn; er bittet ſie, gen Himmel zu ſteigen und den Jupiter zu vermögen, den Trojanern günſtig zu ſeyn, damit Agamemnon empfinde, wie unrecht er gethan, einen Held zu beleidigen, den er hätte ſchonen ſollen. Die Göttinn eilt zum Olymp, erhält vom Jupiter ihre Bitte, ohne daß Juno, die

den Griechen günſtig war, im geringſten den Entſchluß ihres Gemahls ändern kann.

2 Buch. Es war alſo entſchieden, Achill ſollte gerochen, die Griechen ſollten von den Trojanern geſchlagen werden. Aber dazu gehörte ein Treffen. Jupiter ſchickt dem Agamemnon einen betrieglichen Traum zu: dieſer Prinz glaubt dem Traume, ſteht voll Ungeduld auf, und thut den Vorſchlag, den Feind anzugreifen. Neſtor, der erfahrenſte in der Armee, entwirft den Plan zum Treffen; man bringt dem Jupiter Opfer; die Trompete klingt; Minerva ſchlägt an ihre unſterbliche Aegide, und beſeelt und erhitzt das Schlachtfeld. Die Armeen ſtehen gegen einander.

3 Buch. Paris, der Räuber der Helena, bedeckt mit einer Pantherhaut, bewaffnet mit Schwerdt und Bogen, zieht trotzig vor der Spitze der Trojaner einher. Menelaus, der Gemahl der Helena, erblickt ihn. Er ſpringt von ſeinem Wagen, und fliegt auf ſeinen Feind zu; aber der ſchuldige Trojaner zieht ſich hinter die Glieder zurück, wo ihm Hektor, der tapferſte unter den Söhnen des Priamus, ſeine Feigheit, ſeine Laſter, ſelbſt ſeine dem Vaterlande verderbliche Schönheit vorwirft. Paris, gerührt durch dieſe Vorwürfe, erbietet ſich zu einem ein-

zelnen Gefechte mit dem Menelaus, auf die Bedingung, daß Helena und ihre Reichthümer dem Sieger anheim fallen ſollen. Der Vertrag wird gemacht. Iris, die Bothſchafterinn der Götter, berichtet der Helena dieſe Neuigkeit. Die Prinzeſſinn verläßt ihr Stickwerk, worauf ſie die Schlachten vorgeſtellt hatte, die bereits ihrenthalben geliefert waren. Ein zärtliches Andenken an ihren Gemahl, an ihre Freunde, an ihr Vaterland macht, daß ſie Thränen vergießt. Die Alten, die ſie vorbeygehen ſahn, wurden durch ihre Thränen und durch ihre Schönheit gerührt. „Doch, ſie mag lieber mit „den Griechen wieder zurück kehren, ſagen ſie, „ehe ſie uns alleſamt in das Verderben ſtürzet, „und unſre Kinder mit uns.“ Sie redet den Priamus an: „Komm, meine Tochter, ſagt „dieſer Prinz zu ihr, weine nicht! Du biſt „nicht Schuld an unſerm Unglücke, ſondern die „Götter. Komm, ſage mir die Namen der „Helden, die ich ſehe.“ Sie nennt ihm den Agamemnon, den Ajax, den Ulyß; als ſie aber weder den Kaſtor, noch den Pollux ſieht, glaubt ſie, ihre Brüder hätten ſich geſchämt, für ſie zu fechten. Ein Herold kömmt von beiden Armeen an, und meldet dem Priamus, daß man von ihm ſelbſt einen Eidſchwur verlange, weil

ſeine Söhne treulos wären. Man hatte den Beweis hievon an dem Paris gehabt. Nachdem der Vertrag gemacht iſt, und alle Verwünſchungen wider die Uebertreter ausgeſprochen ſind: ziehen die Nebenbuhler gegen einander aus. Paris wird zu Boden geworfen; aber Venus, ſeine Beſchützerinn, bedeckt ihn mit einer Wolke, und führt ihn in ein Zimmer, wo ihm Helena die verdienten Vorwürfe macht.

4. Buch. Die Sache war entſchieden: die Schlachten waren zu Ende, und Achill war ungerochen. Zu ſeinem Glücke mußte ein höheres Intereſſe obwalten: Juno haßte Troja und wollte es zerſtört wiſſen. Minerva, mit dieſer Göttinn in genauem Verſtändniſſe, beredet den Pandarus, auf den Menelaus einen Pfeil abzuſchießen. Er verwundet ihn am Schenkel. Zorn und Betrübniß breiten ſich in dem Heere der Griechen aus. Agamemnon durchläuft die Glieder, ermahnt die Helden. Mars erhitzt die Trojaner, Minerva die Griechen. Schrecken und Flucht und die Zwietracht, die Schweſter des Mars, fachen das Feuer des Streites an. Die Schilde ſtoßen zuſammen; die Lanzen fahren durch einander; man hört das Geſchrey der Sieger und der Beſiegten; das Blut läuft wie Bäche von den Gebirgen.

birgen. Apollo ruft den Trojanern zu: Achill ſtreite nicht mehr.

5 Buch. Indeſſen thut Diomedes, von der Pallas beſchützt, Wunder der Tapferkeit: nichts hält ihn auf, weder Held noch Gott. Er wirft den Xantus, Thoon, Pandarus, Aeneas zu Boden. Er verwundet die Venus und ſelbſt den Mars. Dieſe beiden Gottheiten weichen zurück.

6 Buch. Hektor, der bisher den Sieg zweifelhaft erhalten hatte, geht, auf den Rath des Helenus, in die Stadt, die Trojaniſchen Matronen zu ermahnen, der Pallas Opfer und Geſchenke zu bringen, um ihren Zorn zu beſänftigen. Er kömmt bald wieder zurück, und bringt den Paris mit ſich, der itzt mehr als jemals zum Streit entſchloſſen iſt.

7 Buch. Sie erſcheinen beide zur rechten Zeit, die Trojaner zu unterſtützen, die ſchon zu weichen anfiengen. Aber Apollo, der das Blutbad verhindern will, giebt dem Hektor ein, den tapferſten unter den Griechen zum Kampfe heraus zu fodern. Das Loos fällt auf den Ajax, der manchen Vortheil erhält; die Nacht trennt ſie. Sie verlaſſen ſich, voll Hochachtung gegen einander, und machen ſich Geſchenke. Die Griechen bedienen ſich der Zwiſchen-

zeit

zeit dieſer Nacht und befeſtigen ihr Lager mit einer Vormauer, und umpfählen es; unterdeſſen der Vater der Götter ſeinen Donner hören läßt und die Gräuel des folgenden Tages verkündiget.

8 Buch. Sobald die Morgenröthe anbrach, verſammelte Jupiter die Götter, und, nachdem er ſich über ſeine oberſte und unumſchränkte Gewalt in ſtarken Ausdrücken herausgelaſſen hatte, verbot er ihnen, ſich in den Streit der beiden Völker zu miſchen. Er ſelbſt ſteigt auf den Berg Ida herab, von dannen er, gehüllt in eine Wolke, beide Feldläger überſieht. Der Streit fängt an, der Sieg wankt auf beiden Seiten bis zur Mitte des Tages. Und nun ergreift Jupiter ſeine goldenen Wageſchalen und wägt das Schickſal beider Kriegesheere. Die Schale der Trojaner ſteigt bis zum Himmel. Alsbald leuchten die Blitze, die Donner rollen: die griechiſchen Helden fühlen beſtürzt, daß Jupiter wider ſie iſt. Diomedes, der den verwundeten Neſtor auf ſeinen Wagen genommen hatte, will gegen die Trojaner ausziehn; aber der Donnerſtral fällt vor ſeine Roſſe nieder. Dreymal will er wieder zurück, und dreymal donnert Jupiter. Der Held weicht endlich, obgleich ungern, und gehorcht dem weiſen Neſtor.

Die Göttinnen, die wider Troja ſind, ſehen deutlich Jupiters Abſicht, und daß er den Achill rächen will. Der Tag neigt ſich zum Ende. Jupiter ſteigt zum Himmel hinauf und erklärt der Juno den Willen des Schickſals in Anſehung des Achills. Hektor bereitet ſich zu einem Sturme auf den folgenden Tag: er theilt ſeine Befehle aus; er läßt allenthalben Feuer anzünden, aus Furcht, daß die beſtürzten Griechen nicht etwan fliehn und ihm entrinnen.

9 Buch. Das Lager der Griechen war ganz anders beſchaffen, als das Lager der Trojaner: ohne Feuer, in tiefer Stille, Beſtürzung überall. Agamemnon, der anfangs die Flucht vorgeſchlagen hatte, ſchickt, auf des weiſen Neſtors Rath, den Phönix, Ajax und Ulyß, als Geſandten zum Achill, ihn zu gewinnen, und ihm die köſtlichſten Geſchenke anzubieten. Er ſoll eine Tochter Agamemnons zur Braut und ſieben Städte zum Brautſchatze bekommen. Achill nimmt die Abgeordneten freundſchaftlich und großmüthig auf; allein er verwirft alle Anerbietungen: er will keine Tochter Agamemnons haben, „wäre ſie auch ſchöner als Venus, „und weiſer als Minerva.“ Er will morgen abreiſen und in ſein Vaterland zurückkehren. Phönix, der ſein Hofmeiſter geweſen war, führt

ihm

ihm zu Gemüthe, was er für ihn gethan habe, führt das Beyſpiel der Götter an, die ſich erweichen laſſen: er bleibt unbewegt. Die Abgeordneten kommen zurück, und ſtatten dem Agamemnon Bericht ab. Man ſcheidet von einander, um einige Ruhe zu genießen.

10 Buch. Agamemnon, von tödtlicher Unruhe gequält, kann kein Auge ſchließen. Er ſieht die Nachtfeuer der Trojaner; er hört den Schall ihrer Trompeten; und indem er die Augen auf ſein eigenes Lager wirft, vergießt er bittere Thränen und rauft ſich die Haare aus. Er ſteht auf und ſucht den Neſtor. Er begegnet dem Menelaus, der nicht weniger unruhig war, als er. Sie wecken die übrigen Feldherren auf, wovon die mehreſten nicht ſchliefen; und nachdem ſie im Dunkeln Rath gehalten, wird der tapfere Diomedes und der kluge Ulyß ausgeſchickt, das feindliche Lager zu verkundſchaften. Minerva leitet ſelbſt die Unternehmung, und ſie hat den glücklichſten Ausgang. Diomedes erwürgt den Rheſus, entführt ſeine Roſſe und kömmt triumphirend zurück. Dieſes macht den Griechen wiederum einigen Muth.

11 Buch. Die Morgenröthe erſcheint. Jupiter zieht eine blutige Wolke auf, ein Vorbild

bild der Gräuel dieſes Tages. Agamemnon voll Wut treibt anfangs die Trojaner bis an ihre Thore; er wird aber verwundet, und begiebt ſich zurück. Hektor erſcheint: er breitet überall Schrecken aus, und trägt ſo ſichtbar den Schutz Jupiters an ſich, daß ſelbſt Ajax ihm weicht. Eurypylus kömmt dem weichenden Ajax zu Hülfe; er wird aber verwundet und ins Lager gebracht. Diomedes wird gleichfalls verwundet, ſo wie auch Ulyß, und begeben ſich zurück. Achill auf dem Vordertheile ſeines Schiffes ſieht die Schlacht, hört das Geſchrey. Er ſchickt den Patroklus ab, zu wiſſen, wer der Held ſey, den man eben itzt verwundet zurückbrachte: es war Machaon. „Was iſt „dem Achill daran gelegen, ſagt Neſtor zum Pa„troklus, zu wiſſen, wer der Verwundete ſey, ihm, „der gern alle Griechen umkommen ſähe? War„um ermahneſt du ihn nicht zum Streite, du, „der du ſein Freund biſt? Warum ſchickt er „nicht wenigſtens dich ſelber in ſeinen Waffen?“ Patroklus kehrt zum Achill zurück, und trifft den Eurypylus an, der ganz mit Blute bedeckt iſt; er verbindet ſeine Wunde, und eilt zu ſeinem Freunde zurück.

12 Buch. Indeſſen iſt Hektor bis an den Graben gekommen: er ſpringt von ſeinem Wagen

gen herab und marſchirt an der Spitze von fünf Haufen. Er faßt einen ungeheuren Feldſtein und ſprengt und zerbricht damit die Thore des Lagers. Er eilt wütend hinein, gleich einem Strome, der den Damm durchriſſen hat: die Griechen nehmen die Flucht.

13 Buch. Als Jupiter die Trojaner ſiegreich und die meiſten unter den Griechen verwundet ſieht, kehrt er einen Augenblick ſein Angeſicht von dieſen blutigen Scenen hinweg, unſchuldige und gerechte Völker zu betrachten, die ſich von der Milch ihrer Heerden ernähreten. Neptun bedient ſich dieſes Augenblicks, die beiden Ajaxe anzufeuren. Die vereinigten Griechen ſtrengen alle Kräfte an und halten die Trojaner auf. Hektor nimmt die auserleſenſten Helden und treibt die Griechen wiederum zurück. Dieſe aber unterſtützt Neptun. Als Juno ſieht, daß Neptun den Griechen hilft, leiht ſie der Venus ihren Gürtel ab, den Jupiter noch länger zu zerſtreun, und nimmt den Schlaf mit ſich, ihn einzuſchläfern. Neptun, der alles weiß, was vorgeht, giebt den Griechen den Vortheil. Hektor wird gefährlich verwundet. Man trägt ihn aus dem Streit, und in dieſem Augenblick fliehen die Trojaner.

15 Buch. Jupiter erwacht in dieſem kritiſchen Zeitpunkte; er ſieht, wie Hektor keuchend und ohnmächtig auf der Wahlſtatt liegt und Blut auswirft. Augenblicklich läßt er ihn vom Apollo heilen, und befiehlt dem Neptun, ſich aus der Schlacht hinweg zu begeben. Hierauf kömmt Hektor zurück und Apollo geht vor ihm her, füllt den Graben und ſtürzt die Mauer um. Schon iſt er nahe bey den Schiffen: die Griechen decken ſie, mit zuſammengedrängten Gliedern. Ajax ficht wie ein Gott. Patroklus eilt, dem Achill Nachricht zu bringen; indeſſen Hektor ſchäumend, mit Blute, mit Schweiße, mit Staube bedeckt, ein Schiff faßt und nach Feuer ruft.

16 Buch. Patroklus weint in dieſem Augenblick vor dem Achill, der durch ſeine Thränen gerührt wird. „Ich ſehe wohl, warum „du dich grämſt, ſagt Peleus Sohn zu ihm; „aber ich habe geſchworen, nicht zu fechten, bis „Hektor ſich meinen eigenen Schiffen naht. „Nimm meine Waffen, und gehe und ſtreite „mit, wenn du willſt; doch begnüge dich nur, „den Hektor zu verhindern, daß er kein Feuer „in die Schiffe werfe.“ Kaum hat er dieſe Worte ausgeredet, ſo ſchlägt die Flamme von den Schiffen in die Höhe und der Rauch ſteigt

wirbelnd in die Luft. „Eile, Patroklus! ſchreyt „Achill und ſchlägt ſich an die Hüfte; indeſſen „du dich bewaffneſt, will ich die Soldaten ver„ſammeln.“ Patroklus zieht aus, Achill ſchickt für ihn Opfer und Gebete zu den Göttern. Die Ankunft von Achills Freunde ſtärkt die Griechen, ſchreckt die Trojaner. Sarpedon, der Sohn Jupiters, fällt unter ſeinen Streichen. Hektor ſelbſt iſt gezwungen zu weichen: Jupiter hat die Furcht in ſein Herz geſandt. Er flieht bis in die Stadt. Patroklus verfolgt ſeinen Sieg. Plötzlich thut Hektor, vom Apollo unterſtützt, einen muthigen Ausfall, worinn Patroklus, vom Apollo getäuſcht, vom Euphorbus von hinten zu verwundet, den letzten Streich von Hektors Hand empfängt, der ſeine Waffen erbeutet.

17 Buch. Die Griechen verhindern ihn, ſeinen Leichnam zu entführen. Gerührt von Achills Unglücke ſtreiten ſie lange mit Heftigkeit. Ajax voll Wut, voll Verzweifelung läßt dem Achill hinterbringen, was vorgeht, und Antilochus wird mit dieſer traurigen Bothſchaft abgeſchickt.

18 Buch. Er kömmt zum Achill, den er außer ſeinem Zelte ganz verſenkt in ſchwarzen Gedanken antrifft. Man ſagt ihm, Patroklus lebe

lebe nicht mehr. Sein Schmerz iſt ſo ſtark, daß er in Ohnmacht fällt. Er wirft ſich im Staube herum, er heulet, er raſt. Thetis ſteigt aus den Wellen und alle Nymphen mit ihr: das Ufer ertönet von lauten Wehklagen. Achill will in den Streit gehn; aber Hektor beſitzt ſeine Waffen. Iris räth ihm, ſich nur zu zeigen und ſeine Stimme hören zu laſſen. Er ſchreyt dreymal, und dreymal erſchrecken die Trojaner. Sie verlaſſen endlich den Leichnam des Patroklus, der in das Lager gebracht wird. Der Tag war zu Ende. Man räth dem Hektor, ſich in die Stadt zu begeben, weil Achill ſich wieder ſehen laſſe: allein er nimmt dieſen heilſamen Rath nicht an. Thetis geht zum Vulkan und empfängt von ihm neue Waffen für ihren Sohn.

19 Buch. Sie bringt ihm die Waffen mit Anbruche des Tages. Alſobald beruft Achill die Griechen; die Ausſöhnung zwiſchen ihm und dem Agamemnon geſchieht auf die großmüthigſte Weiſe. Die vornehmſten Feldherren halten einige Augenblicke ſeine Hitze zurück, unterdeſſen die Armee Speiſe zu ſich nimmt. Sie bemühen ſich, ihn zu tröſten: er aber ſagt ihnen von ſeinem Freunde Patroklus, von ſeinem Vater Peleus ſo viel zärtliches, daß

ſeine Tröſter mit ihm weinen. Endlich bekleidet er ſich mit ſeinen Waffen, die, anſtatt ihn zu drücken, ihn, wie Flügel, in die Höhe zu heben ſcheinen. Itzt ſteigt er auf ſeinen Wagen, itzt fliegt er in den Feind.

20 Buch. Und nun läßt Jupiter den Sachen ihren natürlichen Lauf, den er bisher, um den Achill zu rächen, anders gelenket hatte. Alle Götter, die an dieſem Streite Theil nehmen, miſchen ſich in das Gefecht. Achill giebt tauſend Proben von Tapferkeit, von Stärke, von Kriegeskunſt, von Geſchwindigkeit. Kein Feind entgeht ihm; kein geringerer, als ein Gott, kann den Aeneas und Hektor aus ſeinen Händen erretten.

21 Buch. Die Trojaner fliehn und theilen ſich in der Unordnung. Achill treibt einen Theil in den Xanthus, der mit Leichen, mit Waffen, mit Blut erfüllt iſt. Er fällt hierauf die andre Partey an: alles rettet ſich in die Stadt.

22 Buch. Hektor allein war vor der Stadt geblieben. Weder die Thränen ſeines alten Vaters, noch ſeiner Mutter, die ihn von der Höhe der Mauer mit jämmerlichem Geſchreye rief, hatten ihn bewegen können, hineinzugehn. Er erwartet den Achill, wie ein Drache mit

gifti-

giftigen Kräutern genährt, den Jäger erwartet, ſich herumwälzt und ſcheußliche Blicke wirft. Aber Achill nahet ſich: er flieht. Nachdem er dreymal um die Stadt herum geflohen war, entſchließt er ſich allererſt zu fechten. Achill tödtet ihn, bindet ihn bey den Füßen an ſeinen Wagen und ſchleppet ihn alſo ins Lager vor den Augen des Priamus, der Hekuba, aller Trojaner, deren Geſchrey bis in die Wolken dringt.

23 Buch. Achill, der nunmehr gerochen iſt, beſchäfftigt ſich mit nichts, als mit der Leichenbeſtattung ſeines Freundes. Dieſe geſchieht mit allem möglichen Pompe.

24 Buch. Priamus bittet ihn um den Leichnam Hektors; er giebt ihm ſolchen mit der beſten Art, und begegnet ihm auf die anſtändigſte und großmüthigſte Weiſe.

Man kann aus dieſer Zergliederung ſehr leicht das Hauptwerk der Iliade erſehn. Ueberall herrſcht Achill; alles geſchieht durch ihn und um ſeinetwillen. Er handelt in dem Gedichte eben ſo gut, wenn er nicht erſcheint, als wenn er erſcheint. Laßt uns in einige beſondere Umſtände hineingehn.

Die Handlung der Iliade iſt der vom Jupiter gerochene Achill, aber der über ſeine Wün-

ſche gerochene, mit einem Worte: der zu ſtark gerochene Achill. Aus dieſem einzigen Umſtande hat Homer das ſchönſte Gedicht, das exiſtirt, und zugleich das längſte herzuleiten gewußt. Denn wir reden hier nicht von den Rhapſodien des Nonnus, und einiger andern, die wenige Leute kennen, und die niemand lieſt. Aber wie hat Homers Geiſt aus einem ſo kleinen Stoffe ein ſo weitläuftiges Werk hervorbringen können?

Er hat zuerſt die Dinge betrachtet, wie ſie in ihrer natürlichen Ordnung ſtehn. Ein Held, die Vormauer eines Heeres, wird von dem Oberhaupte dieſes Heeres beleidigt. Er will nicht mehr fechten. Die Feinde ziehen Vortheile hieraus, und kommen ſo weit, daß ſie ihre Ueberlegenheit ſo gar den beleidigten Held empfinden laſſen, und ihn um dasjenige bringen, was ihm auf der Welt am liebſten iſt. Hierauf begiebt ſich dieſer Held wieder in den Streit, um ſich ſelber Rache zu verſchaffen, und treibt die Feinde zurück.

Nachher betrachtet er die übernatürlichen Urſachen. Nichts geſchieht auf Erden ohne den Rath und Willen der Götter. Dieſem allgemeinen Glauben zu Folge nimmt er an, daß die Götter den mit Recht erzürnten Held begünſtigen,

ſtigen, um ſeinen Beleidiger zu demüthigen; und dennoch, um dieſen Held wieder zum Streite zurück zu bringen, verhängen dieſe Götter einen Zufall, der ihn ſeines eigenen Intereſſes wegen wieder zurückbringen muß.

Dieſe beiden Ordnungen der Dinge, die natürliche und übernatürliche, eröffnen ein unermeßliches Feld. In der natürlichen ſiehet man eine Stadt, Ebenen, die ſie umgeben, eine Armee, die ſie belagert. In der übernatürlichen zeigt ſich der Himmel, die Erde, das Meer, die Hölle und die Götter, die darinn wohnen. In die erſte Ordnung bringt der Poet die Moral, Politik, Hiſtorie, Phyſik, mit einem Worte, den Menſchen und alles, was zum Menſchen gehört. In die zweyte Ordnung ſetzt er die Theologie, die Religion, die Götter und alles, was zu den Göttern gehört. Und wie man überall annimmt, daß die Gottheit die erſte Urſache iſt, und der Menſch die zweyte: ſo macht die Subordination dieſer Urſachen, die beide zuſammentreffen, nebſt der Einheit des Endzwecks, den man ſich vorſetzt, daß alles auf das genaueſte verknüpft iſt, daß alle Bewegungen nach gleicher Richtung gehn, daß alles Eines iſt.

Es iſt nicht genug, daß Homer eine unermeßliche Scene eröffnet; er weiß ſie mit unzäh-

ligen Gegenſtånden von allerley Gattung anzu- fůllen, die eben ſo mannichfaltig ſind, als die Dinge in der Welt; und zwar ohne jemals we- der mit einander vermiſcht noch wiederholt zu werden. Man findet hier ein ganzes Volk von Göttern, die alle durch ihre Reden und Thaten geſchildert werden. Eben ſo ſieht man hier auch ein Volk von Helden, die, ob ſie gleich alle Krieger ſind, dennoch Eigenſchaften haben, die ſie von einander unterſcheiden, und woran man ſie ůberall erkennen kann. Ein jeder von dieſen Göttern und von dieſen Helden hat ſeine beſon- dern Handlungen, die in großer Anzahl vorhan- den ſind, die alle den Charakter der handelnden Perſon an ſich tragen, und die alle gerade zur Haupthandlung abzielen und zum Zwecke des Poeten fůhren. Welche Fruchtbarkeit des Gei- ſtes, ſo viel Gegenſtånde zu erſchaffen! Welche Stårke der Kunſt, ſie alle dem Hauptſtoffe un- terwůrfig zu machen und einzuverleiben!

Die Eigenſchaft der wirkenden Gottheit iſt, daß ſie alles mit einem Male ůberſieht, die Mit- tel ſowohl als den Endzweck, und jene ſo an- ordnet, daß dieſer leicht und auf die natůrlich- ſte Weiſe erhalten wird. Wer kömmt dieſem Charakter nåher, als Homer? Er ſchafft eine Welt; er ůberſieht ſie mit einem einzigen Bli- cke.

cke. Sein Geiſt iſt an den beiden äußerſten Enden gegenwärtig und wirkſam. Er ordnet tauſend Mittel an, deren eines auf das andre folgt, eines dem andern Kraft mittheilt, und deren Kraft durch dieſe Mittheilung wächſt. Es iſt eine Maſchine mit tauſend Hebeln, wovon die Wirkung auf den beſtimmten Augenblick richtig und kräftig zutrifft.

Es wäre zu weitläuftig, uns in die beſondern Umſtände der Schlachten, und der Thaten einer jeden einzelnen Perſon einzulaſſen: dieß iſt ein unermeßlicher Wald. Wir wollen uns begnügen, den Unterſchied und die Menge dieſer Charakter überhaupt anzuzeigen.

Vorher aber wollen wir anmerken, daß es weit leichter iſt, wenn man durch den Kontraſt, der augenblicklich alles verdoppelt, was einfach iſt, die Charakter zu vervielfältigen und abzuändern ſucht, als wenn man ſie durch ſolche Eigenſchaften von einander unterſcheidet, die keine merklichen Gegenſätze untereinander haben. Die Tugenden und die Laſter lagen gleichſam vor dem Homer, wie die Farben vor einem Maler. Er hat die Tugend zur Grundlage aller ſeiner Charakter genommen: er hat ihre verſchiedenen Arten unter ſeine Helden vertheilt und ſie dadurch charakteriſirt. Denen, die

eine gleiche Art bekommen hatten, gab er einige Grade mehr oder weniger, bisweilen wohl gar einigen Anſtrich vom Laſter, um ſie der Natur deſto ähnlicher zu machen. Ueberhaupt aber hat er mehr die Tugend als das Laſter gemalt.

Es iſt kein einziger, ſo gar bis auf den Räuber Paris und die treuloſe Helena, kein einziger, der nicht einige Eigenſchaften an ſich haben ſollte, die das Haſſenswürdige an ſeiner Perſon verringern. Dieſe letztern ſind die Urſache eines blutigen und unglücklichen Krieges; aber Helena ſeufzt darüber, und wirft es ſich bitter genug vor; ſie ſcheint nur aus Schwachheit ſträflich zu ſeyn. Hektor verweiſet dem Paris ſeine Verbrechen: dieſer geſteht alles, und unterwirft ſich dem Verweiſe. Der Charakter der Helena iſt rührend; Paris Charakter iſt mehr des Mitleids als des Haſſes würdig. Der Haß ſcheint eine Empfindung zu ſeyn, die dem Herzen Homers ganz unbekannt geweſen iſt.

Laßt uns in wenig Worten dieſe Charakter durchlaufen, und dann ſchließe man von ihrer Natur und Stärke auf die Wirkung, die ſie in dem Gedichte hervorbringen müſſen.

Achill

Achill beſitzt in einem ausnehmenden Grade die Stärke des Ajax, die Tapferkeit des Diomedes, den Muth Ulyſſens. Die übrigen Charakter, ſo glänzend ſie ſind, ſind gegen ihn nur Schatten. Alles weicht ihm; nichts wagt es, ihm zu widerſtehn. Er hat großmüthige Geſinnungen gegen den Patroklus; er iſt ein zärtlicher, ein warmer Freund; er liebt die Völker; und ob er gleich überaus zornig und heftig iſt, ſo hält er ſich doch im Zaume, und ehrt die Götter, den Priamus, und ſelbſt den Agamemnon.

Hektors Charakter hat nach dem Charakter Achills den meiſten Glanz: er iſt gemacht, der Tapferkeit dieſes letztern, der ſein Ueberwinder wird, einen höhern Anſtrich zu geben. Seine Güte, ſein Muth, ſeine Liebe für ſein Vaterland gewinnen ihm aller Herzen. Ob er gleich tapferer iſt, als die andern Helden, ſo prägt ihm doch der bloße Name Achill eine mit Schrecken vermiſchte Ehrfurcht ein. Man liebt ihn, man beklagt ihn, man ehrt ihn; aber man bewundert ſeinen Ueberwinder: der eine iſt der Horaz, der andre der Curiaz des Corneille.

Agamemnon iſt das Ebenbild der höchſten Gewalt. Er beſitzt die Eigenſchaften, die einem

nem Könige zukommen, Heldenmuth, Wachſamkeit, beſtändige Aufmerkſamkeit auf alles. Bisweilen mißbraucht er ſeine Gewalt: er iſt trotzig und ſtolz im Glücke, demüthig und ſo gar niedergeſchlagen im Unglücke. Er hatte Unrecht in dem Streite mit dem Achill: und ſeine Muthloſigkeit kömmt mehr von den Vorwürfen ſeines Gewiſſens, als von einer Schwachheit in ſeinem Charakter her.

Man ſieht an dem Priamus ein Exempel der väterlichen Liebe. Er iſt zärtlich und voll Nachſicht; aber ſein Alter hat ihn ſchwach gemacht. Nichts iſt rührender, als das Gemälde von dieſem Alten, wo er den Leichnam ſeines Sohnes loszukaufen kömmt: die Rede, die er an den Achill hält, iſt voll von Empfindungen; und Achill, ſo unverſöhnlich er auch iſt, kann ihr nicht widerſtehn.

Neſtor iſt eben ſo alt wie Priamus; allein ſein Alter iſt friſch und lebhaft. Sein Muth ſtralt aus einem von Arbeit abgenützten Körper hervor. Er iſt ein alter Liebling des Mars, den der Anblick von Schlachten und Feldlägern verjüngt. Er iſt vortrefflich im Rathe; er redet von dem, was er geſehen, von dem, was er gethan, von den Helden, mit denen er umgegangen iſt; mit einem Worte: er rühmt die vergangene

gangene Zeit. Seine unter dem Helme grau gewordenen Haare berechtigen ihn, ſelbſt dem Achill und Agamemnon Lehren zu geben, und ſein eigenes Leben zum Exempel anzuführen.

Man ſehe hier das Porträt vom Ulyß, wie es Homer ſelbſt entwirft. „Im Rathe und in „den öffentlichen Verſammlungen ſchien er an„fangs ſchüchtern und verwirrt zu ſeyn; mit „den Augen ſtarr und niedergeſchlagen, ohne „Bewegungen und Geberden, erweckte er kein „großes Vorurtheil von einem gewaltigen Red„ner. Aber wenn er ſich einmal in Feuer ge„ſetzt hatte, ſo war er nicht mehr derſelbige „Menſch, und, gleich einem Strome, der mit „Ungeſtüme von einem hohen Felſen herunter„fällt, riß er alle Gemüther durch die Stärke „ſeiner Beredſamkeit mit ſich fort.“ Was den Krieg betrifft, ſo ſchildern ihn ſeine Thaten beſſer, als Worte es thun würden: Klugheit und Herzhaftigkeit vereinigen ſich in ſeiner Perſon. Er iſt der Liebling der Minerva.

Man ſieht an dem Diomedes alles, was zu einem Krieger gehört: Feuer, Schwerdt, feindliche Geſchwader, nichts hält ſeine Hitze zurück. Er wird verwundet: „ziehe mir dieſen Pfeil her„aus,“ ſagt er zu ſeinem Waffenträger, und fliegt wieder in den Streit.

Ajax,

Ajax, Telamons Sohn, iſt von einem ſiedendheißen, ungeſtümen, feuervollen Charakter: ein ſtarker, dauerhafter Held.

Ajax, Oileus Sohn, iſt faſt eben ſo tapfer und hitzig im Gefechte; aber er iſt hart und bitter. Die Art, wie er dem Idomeneus im drey und zwanzigſten Buche begegnet, iſt ein Beweis davon.

An dem Menelaus ſieht man Muth und Tapferkeit; doch ſcheint er mehr gemacht zu ſeyn, einen Staat zu regieren, als zu rächen.

Es ſind noch tauſend andere Perſonen übrig, deren Rollen, obgleich weniger merkwürdig, dennoch bald durch einen hiſtoriſchen Zug, bald durch eine perſönliche Begebenheit, oder durch einen intereſſanten Umſtand charakteriſirt werden.

Nun werfe man die Augen auf die Charakter der Götter. Jupiter handelt mit der Allmacht und oberſten Gewalt, die ihm eigen iſt. Juno iſt trotzig, hochfahrend, rachgierig. Minerva beſitzt Stärke, Muth, Weisheit. Mars beſitzt eine blinde, plumpe Stärke, wie der Krieg, deſſen Vorbild er iſt. Neptun iſt ſo trotzig und wütend als das Element, worüber er herrſcht. Venus hat Reiz und Weichlichkeit; Apollo Geſchicklichkeit und Sanftmuth.

Endlich ſtelle man ſich alle dieſe natürlichen und übernatürlichen Kräfte vor, jede auf die ihr eigene Weiſe charakteriſirt; man ſtelle ſie ſich in der größten Bewegung vor, im Himmel, auf der Erde, in der Luft, in den Waſſern; wie ſie die ganze Natur aufbieten, der Sache, die vorgeht, vielmehr dieſen als jenen Ausſchlag zu geben: ſo wird man zwar überhaupt eine unendliche Menge von Gegenſtänden ſehn; es wird aber eine Verwirrung ſeyn, wie in einem Chaos, wo alle Sachen erſchaffen liegen, aber noch keine Welt ausmachen, kein regelmäßiges Ganzes. Man muß Ordnung hineinbringen. Laßt uns ſehen, wie Homer dieſes Kunſtſtück verſteht.

XXI. Kapitel.

Anordnung der Sachen.

Eine jede Anordnung in einem Werke der Kunſt iſt gut oder ſchlecht, regelmäßig oder nicht, nach dem der Endzweck iſt, den ſich der Künſtler vorſetzt.

Was iſt der Endzweck des epiſchen Gedichts? Die Bewunderung des Leſers zu erregen. Wie erregt es ſie? Durch das Wunderbare, verknüpft mit dem Heroiſchen.

Homer

Homer mußte uns alſo einen Held vorſtellen, der bewundernswürdig wegen ſeiner Eigenſchaften, und bewundernswürdig wegen der wunderbaren Beſchützung der Götter war. Hier haben wir ſeinen Zweck. Die Anordnung der Theile ſeines Gedichts muß ſich auf dieſen einzigen Punkt beziehn. Wir wollen ſehen, ob er ſich in der That darauf bezieht.

Er wählt zu ſeinem Helden einen Menſchen, der eine Göttinn zur Mutter hat. Hieraus folgen zwey Dinge: erſtlich, daß er über andere Menſchen erhaben ſeyn muß, weil er von einem Sterblichen und von einer Göttinn gezeugt iſt; zweytens, daß er ein Recht auf den beſondern Schutz aller der Götter haben muß, die Freunde von ſeiner Mutter ſind. Er muß alſo bewundernswürdig durch ſich ſelbſt und durch den Schutz des Himmels ſeyn. Hier haben wir alles, was ſeine Perſon, ſeinen Charakter, ſeine Eigenſchaften angeht.

Allein ein Menſch, der gar nicht handelt, wird nicht bewundert: man muß alſo dieſen Held handeln laſſen. Wie muß eine Handlung beſchaffen ſeyn, die ihn ganz ſchildern ſoll, und ſo, daß er überall bewundernswürdig iſt?

Die Menſchen geben ihre Bewunderung keinem Dinge, als was über die gewöhnliche Ordnung

nung der Dinge geht; und je höher dieſe Dinge erhaben ſind, je größer iſt ihre Bewunderung. Um alſo den Achill bewundernswürdig zu ſchildern, mußte man ihn ſo ſchildern, daß er verglichen werden konnte. Wenn er über die gewöhnlichen Menſchen erhaben iſt, ſo iſt er ein großer Mann; wenn er über große Männer erhaben iſt, ſo iſt er faſt ein Gott. So ſchließt Homer. Er hat eine Menge großer Leute geſchildert, Achill verdunkelt ſie alle. Welches iſt denn die Handlung ſelbſt? Man ſehe ſie hier in zwey Worten.

Agamemnon, ein ungerechter und hochmüthiger König, beleidigt den Achill auf eine empfindliche Weiſe, zu der Zeit, da man Troja belagert. Achill will nicht mehr für den Agamemnon fechten. Dieſer glaubt, er könne ſeiner entbehren. Er ſetzt den Trojanern einen Schwarm von Helden entgegen, die alle wegen ihrer Tapferkeit bewundernswürdig ſind: allein er wird überwunden; und es wäre um ihn geſchehen geweſen, wenn Achill ihn nicht errettet hätte. Dieſer Held erſcheint, und treibt allein den Feind zurück und triumphirt über die Sieger. Sehet da einen einzigen Menſchen, größer als die übrigen zuſammengenommen! Warum iſt er größer?

Weil er der Sohn einer Göttinn iſt, und weil Jupiter ſeine Sache führt.

Laßt uns zuerſt ſehn, was der Schutz Jupiters hervorbringt: er macht, daß die Trojaner die Griechen überwinden. Hiernächſt was Achills Geburt vermag, nachdem das Schickſal ſeinen natürlichen Lauf wieder genommen hat: dieſer Held macht, daß die Griechen den Triumph über die Trojaner davon tragen. Laßt uns dem Poeten einen Augenblick in dieſem doppelten Geſichtspunkte folgen.

Jupiter, der den Achill dadurch rächen will, daß er die Griechen beſtraft, ſchickt dem Agamemnon einen Traum zu, der ihn bewegt, eine Schlacht zu liefern, die für die Griechen unglücklich ausfallen ſoll: hiedurch kommen beide Armeen in Bewegung. Weil man nicht weiß, warum dieſe Völker in einen Krieg verwickelt ſind: ſo ſcheint es, als hätte man mit der Erzählung der Urſachen dieſes Krieges den Anfang machen ſollen.

Dieſe Erzählung deſto glänzender zu machen, ſetzt der Poet an die Spitze ſeines Gedichts ein einzelnes Gefecht zwiſchen dem Menelaus, dem Gemahl der ſchönen Helena, und dem Paris, der dieſe Prinzeſſinn entführt hatte. Dieß iſt vielleicht eins von den ſinnreichſten Stücken,

die in der Iliade vorkommen; aber es iſt ſo natürlich, ſo ungezwungen, daß man gar nicht merkt, daß es ein pures Kunſtſtück iſt. Man ſieht den Beleidiger und den Beleidigten auf dem Schlachtfelde, und beide intereſſirte Nationen als Schauſpieler auf der Bühne, ſelbſt indem ſie Zuſchauer des Streites ſind. Die Rechte der Tugend werden hier ſo entſchieden, wie man es wünſcht. Der Thäter wird zu Boden geworfen, der Beleidigte ſiegt. Aber wo bleibt Achill und ſeine Rache? Jupiter giebt dem Haſſe der Juno und der Minerva nach, die den Zwiſt wieder anſpinnen: Menelaus wird von dem Pfeile eines treuloſen Trojaners verwundet: der Streit fängt wieder an, hitziger als zuvor.

Damit man merken möchte, daß alles dieſes der Wille Jupiters ſey, der den Achill rächen wollte: ſo mußte das Glück der Waffen zuerſt durch die bloße Ueberlegenheit der Macht entſchieden werden. Auch treiben die Griechen, welche viele Helden unter ſich zählten, und die von der Pallas und Juno ſelber beſchützt wurden, die Trojaner im Anfange zurück. Apollo mußte ſich einer Liſt bedienen, und ein einzelnes Gefecht zwiſchen dem Ajax und Hektor vorſchlagen, um die Macht der ſiegreichen Grie-

chen aufzuhalten und dem Blutvergießen unter den Trojanern Einhalt zu thun. Bis dahin triumphiren die Griechen ohne den Achill; und vielleicht wäre Agamemnon, ohne den beſondern Willen Jupiters, im Stande geweſen, dieſes Helden zu entbehren.

Jupiter rüſtet ſich mit ſeinem Zorne: ſein Donner rollt die ganze Nacht hindurch; und ſo bald die Morgenröthe erſcheint, verbietet er den Göttern, ſich in den Streit zu miſchen, und behält ſich allein das Recht vor, das Schickſal deſſelben zu entſcheiden. Er entſcheidet es ſo, daß die Griechen geſchlagen und bis zu ihren Schiffen getrieben werden, welche die Trojaner in Brand zu ſtecken anfangen. Nunmehr iſt Achill gerochen; Agamemnon hat es ſtark empfunden, wie unrecht er gethan, den tapferſten unter ſeinen Kriegern zu beſchimpfen.

Der beleidigte Held, deſſen Charakter gutartig iſt, möchte gern fechten; allein weil er es nicht darf, wegen ſeines gethanen Eides: ſo ſchickt er ſeinen Freund Patroklus hin, der von dem Hektor getödtet wird. Ihn zu rächen, begiebt ſich Achill wieder in das Schlachtfeld.

Nunmehr hält ſich Jupiter ruhig, die Dinge nehmen wieder ihren natürlichen Lauf, und Achill zeigt eine ſolche übermenſchliche Stärke,

daß

daß alle Trojaner vor ihm fliehn, den einzigen Hektor ausgenommen, der aber bald von dem Griechiſchen Helden getödtet wird.

Und ſo iſt Achill groß durch den beſondern Schutz Jupiters, der den Agamemnon ſtraft, weil dieſer jenen beleidiget hat. Welche Ehre für ihn, das Schickſal ſo vieler Nationen an ſeine einzige Perſon gebunden zu ſehn!

Er iſt groß durch ſich ſelber, indem er ſich als einen Held zeigt, mit dem ſich kein anderer Held unter beiden Völkern meſſen darf. Er hat alſo alles, was man haben muß, um wahrhaftig bewundernswürdig zu ſeyn.

Gleichwie aber die Bewunderung, mit Furcht und Haß verbunden, nichts als Schrecken iſt, ſo mußte dieſer Held auch zugleich liebenswürdig ſeyn. Und Homer hat dafür geſorgt, daß er es iſt. Er iſt von dem Agamemnon gemißhandelt worden, bey Gelegenheit eines heilſamen Rathes, der die ganze Armee rettete. Dieß macht ſein Schickſal rührend. Man hat ihn gütig, man hat ihn großmüthig geſehn; er iſt ein zärtlicher Freund; er iſt ehrerbietig gegen die Götter. Nichts entzieht ihm unſere Bewunderung. Man läßt ihm gern die Gerechtigkeit wiederfahren, die er verdient.

Außer dieſen großen Zügen, dieſen Zügen eines geiſtreichen Kopfes, hat Homer noch andere eingeſtreut, die ſeinen Held, obgleich nur im Vorbeygehen, ſo ſchildern, wie es einem Homer allein zu ſchildern gegeben iſt.

Um die Trojaner anzufeuren, begnügt ſich Apollo bloß damit, daß er ihnen zuſchreyt: Achill ſtreite nicht mit.

Nach Verlaufe des erſten Tages finden die Griechen ſchon nöthig, ob ſie gleich nur wenigen Verluſt erlitten hatten, eine Mauer, einen Graben und eine Verſchanzung von Pfälen zu machen; und dieſes war ihnen nie in den Sinn gekommen, ſo lange die Belagerung gedauert hatte: Achill allein war ihre Bruſtwehe geweſen.

Nach Verlauf des zweyten Tages bringen alle Griechiſchen Feldherren die Nacht in grauſamer Unruhe zu: ſie wiſſen nicht mehr, wie ſie dem Hektor widerſtehen ſollen; die Mauer reicht nicht hin, ſie zu ſichern.

Am dritten Tage ſind ihre Gräben gefüllt, ihre Mauren und Paliſaden umgeworfen, faſt alle ihre Helden verwundet, andere vom Hektor getödtet; aber Achill iſt nur einmal erſchienen, das iſt genug: das ganze Griechiſche Lager ſchläft ruhig, weil es ſich auf ihn verläßt. Die Trojaner hingegen, ſo Sieger ſie auch ſind, berath-

berathſchlagen ſich über ihren Zurückzug in die Stadt.

Achill erſcheint des folgenden Tages: der Sieg iſt nicht mehr zweifelhaft; alle Trojaner werden verjagt, der einzige Hektor, der es wagt, draußen zu bleiben, wird getödtet.

Endlich werden im drey und zwanzigſten Buche Leichenſpiele angeſtellt: Achill kämpft nicht mit, weil er ſelbſt die Spiele anſtellt; aber man ſagt, daß, wenn er mit ſtritte, er alle Preiſe davon tragen würde.

Achill iſt alſo groß durch die Beſchützung der Götter; er iſt groß durch ſich ſelbſt; und er wird es noch mehr durch die Vergleichung, die man zwiſchen ihm und den andern Helden anſtellt.

Homer hat deren vier, die ſich durch ihre Tapferkeit beſonders hervorthun. Dieſe Helden ſind Diomedes, Ajax, Patroklus und Hektor. Er will die Ehre dieſer Helden feſtſetzen, um hernach die Ehre des Achills darauf zu bauen. Wenn Achill zugegen iſt, werden alle vier Helden verdunkelt. Und doch, wenn ſich dieſe vier Helden nicht nach der Reihe durch große Thaten hervorthäten: ſo würden Achills Thaten nicht allen den Glanz haben, den ihnen die Vergleichung giebt. Was thut alſo Ho-

 mer?

mer? Er zeigt gleich anfangs den Achill: hernach entfernt er ihn; hierauf läßt er den Heldenmuth des Diomedes hervorleuchten, der den Mars und die Venus verwundet. Dieſer Held wird ſelbſt verwundet und außer Stande zu ſtreiten geſetzt. Ajax nimmt ſeine Stelle ein, und thut noch mehr, als er: von der Menge übermannt weicht er. Patroklus kömmt in den Waffen ſeines Freundes Achills: er wird vom Hektor umgebracht. Endlich erſcheint Achill ſelbſt, und ſcheint, in Vergleichung mit den übrigen Helden, mehr ein Gott als ein Held zu ſeyn.

Die Anordnung, die Homer in Anſehung des Wunderbaren macht, iſt nicht weniger bewundernswürdig. Achill hat einen grauſamen Schimpf erlitten und will darüber ganz verzweifeln. Er thut eine Bitte an ſeine Mutter, die ihrer Seits den Jupiter wiederum bittet, ihren Sohn zu rächen: Jupiter verſpricht es ihr, und hält ſein Wort. Von dieſer Anordnung der Dinge im Himmel kömmt alles her, was auf der Ebene vor Troja geſchieht. Ja, man ſieht, daß der Geiſt, worinn die Iliade geſchrieben iſt, ein Geiſt iſt, der, ganz von der Religion durchdrungen, alles den Göttern zueignet,

eignet, ſie bey allen Dingen gegenwärtig ſeyn läßt. Sie erleuchten, ſie flößen Muth ein, ſie ſchicken Furcht und Schrecken, ſie erretten den einen und laſſen den andern umkommen, ſo wie es ihnen gut dünkt, und das alles mit unſichtbarer Hand, mit einer Allmacht, die ſich in Wolken hüllt, um die Menſchen nicht zu erſchrecken, ſondern ſie der Unwiſſenheit ihres Schickſals in Ruhe genießen zu laſſen.

Dieß iſt die Kunſt, womit Homer ſeinen Zweck zu erlangen und Bewunderung in uns zu erregen ſucht.

Wie es aber zur Erregung einer reellen Bewunderung nöthig iſt, daß die Handlung, die man bewundert, gleichfalls reel ſey, oder es zum wenigſten zu ſeyn ſcheine; ſo ſorgt Homer dafür, daß alles, was er erzählt, Wahrſcheinlichkeit habe. Nichts iſt natürlicher, als die jedesmaligen Wirkungen, die ſeine Urſachen hervorbringen müſſen. Er richtet ſie ſo geſchickt und ſchon von weitem dergeſtalt zu, daß die Folge davon unmöglich ausbleiben kann. Ich führe nur Ein Exempel an.

Achill mußte ſtufenweiſe zum Streite zurückgebracht werden. Anfangs wird ihm der Ver-

luſt der Griechen berichtet; er iſt nicht gleichgültig dabey: erſte Stufe. Er erfährt durch Abgeordnete, daß Agamemnon gedemüthigt iſt: zweyte Stufe. Er hört aus ſeinem Zelte das Geſchrey, er ſieht den Machaon zurücktragen, er ſchickt den Patroklus ab, zu wiſſen, wer verwundet ſey: dritte Stufe. Neſtor macht dem Patroklus Vorwürfe; er ſagt ihm, daß Er doch wenigſtens ſtreiten ſolle, wenn gleich Achill nicht ſtreite: vierte Stufe. Patroklus weint vor dem Achill über das Unglück der Griechen: fünfte Stufe. Achill wird gerührt, er ſieht den Hektor die Schiffe zu verbrennen bereit, er giebt dem Patroklus ſeine Waffen: ſechſte Stufe. Patroklus wird erwürgt, Achill zieht endlich zum Streite aus. Der Same zu ſeinem letzten Entſchluſſe liegt ſchon völlig in dem erſten Grade der Empfindung, die er hat. Hiebey fieng der Eindruck an, und die Bewegung wuchs immer mehr und mehr, bis der Held zum Streite zurückgebracht ward. So kettet Homer überall die Begebenheiten zuſammen. Die Dinge folgen nicht nur auf einander, ſondern ſie erzeugen ſich einander.

XXII. Kapitel.

Homers Sprache.

Was die Sprache betrifft, ſo können auch Homers Feinde ihm dieſe Eigenſchaft nicht ſtreitig machen. Das ganze Griechiſche und Römiſche Alterthum hat ſie als das vollkommenſte betrachtet, was je geſchrieben iſt, ſo wohl was die Wahl, als was die Stellungen der Worte anbetrifft. Wir können hievon nur etwas weniges errathen. Wir wiſſen aufs höchſte die Bedeutung der Worte. Wir können nicht beurtheilen, ob ſie edel ſind, und in welchem Grade ſie es ſind; ob jedes Wort an dem Orte, wo es gebraucht iſt, das einzige und eigenthümliche geweſen iſt. Wir ſind der rechten Ausſprache nicht gewiß; unſre Organe ſind nicht dazu gewöhnt. So daß, wenn Homer uns bezaubert, wir es faſt allein der Schönheit der Sachen und der Stärke ſeiner Züge zu danken haben, die, ob ſie gleich für uns halb ausgelöſcht ſind, uns dennoch ſchöner zu ſeyn ſcheinen, als der meiſten Neuern ihre, deren Kolorit noch ganz friſch iſt.

Alles trägt bey ihm das Gepräge eines Geiſtes vom erſten Range. Die Farbe dieſes Geiſtes läßt ſich von einem Ende bis zum an-

dern ſpüren, von der Erſchaffung der Dinge an, bis auf den kleinſten Ausdruck. Seine Sprache iſt ſo lebhaft, wie ſein Held. Es ſind keine Feuerfunken, ſondern Stralen von Feuer, von einem ſtets lodernden Feuer; wir ſehen die Sachen ſelbſt, und nicht die Bilder der Sachen. Man findet hier keine ſchimmernden Gegenſätze, keine künſtlichen Fragen, keine kleinen verſtohlnen Metaphern, die einen unzeitigen Glanz ſtreun: alles zielt auf Wahrheit und geſunde Vernunft. Seine Erzählung hält immer einen gleichen Schritt in mehr als ſechzehn tauſend Verſen; ſie iſt voll Stärke, voll Feuer und Anmuth, und dabey ſo natürlich und ſo wohl verknüpft, daß man ſagen möchte, der Poet hätte weiter nichts gethan als nachgeſchrieben, was ihm die Natur vorgeſagt.

Er hat eine bewundernswürdige Geſchicklichkeit, durch den Ton und die Stellung der Wörter die Eigenſchaft der Sachen auszudrücken. Wenn ein Sturmwind um den Maſtbaum ſauſt und die Segel zerreißt, ſo glaubt man, das Sauſen zu hören:

. . . . . . ἱστια δε σφιν
Τριχθα τε και τετραχθα διεσχισεν ἶς ἀνεμοιο.
Odyſſ. ι. 70.

Wenn

Wenn Neſtor in der Verſammlung aufſteht, eine Rede zu halten, ſo iſt ſeine Beredſamkeit einem Honigfluſſe gleich, und der Vers fließt mit einer Lieblichkeit, die dem Ohre ungemein ſchmeichelt:

. . . . . . τοισι δε Νεϛωρ
Ἡδυεπης ἀνορουσε, λιγυς Πυλιων ἀγορητης,
Του και ἀπο γλωσσης μελιτος γλυκιων ῥεεν αὐδη.
Il. α. 247.

Wälzt Siſyphus zu ſeiner Strafe ein Felsſtück auf die Spitze des Berges: ſo hat der Vers einen ſchwerfälligen, mühſamen Gang:

Λααν βασταζοντα πελωριον ἀμφοτερησιν.
Od. λ. 593.

Iſt der ungeheure Stein oben, ſo ſtürzt er herunter, und der Vers ſpringt mit ihm:

Αὖτις ἐπειτα πεδονδε κυλινδετο λαας ἀναιδης.
Ibid. 597.

Will er die Geſchwindigkeit der Pferde ausdrücken: ſo iſt nichts flüchtiger, als ſeine Verſe:

Οἷοι Τρωϊοι ἱπποι, ἐπιϛαμενοι πεδιοιο
Κραιπνα μαλ' ἐνθα και ἐνθα διωκεμεν, ἠδε φεβεσθαι.
Il. ε. 222.

Man hört in ſeinen Beſchreibungen von Schlachten das Getümmel des Krieges, das Klirren der Waffen, man hört den Donner Jupiters rollen und die Erde unter den Füßen der Streitenden ertönen. Man iſt nicht bey dem Dichter,

Dichter, man iſt mitten unter ſeinen Helden. Man lieſt ſein Werk nicht; man glaubt, alles zu ſehen, zu hören, man iſt gegenwärtig bey allem, was er erzählt. Der Geiſt, die Einbildungskraft, das Herz, alle Vermögen unſrer Seele werden von der Größe des Intereſſes, von der Lebhaftigkeit der Gemälde, und von dem harmoniſchen Gange des poetiſchen Ausdrucks eingenommen.

Wir wollen keine beſondern Stücke hievon anführen, weil man von dem, was wir bereits von dieſer Materie beygebracht haben, ſehr leicht die Anwendung hierauf machen kann. Ueberdem iſt es ſchwer, unter einer ſo großen Menge glänzender Schönheiten eine Wahl anzuſtellen.

Von erhabenen Geſinnungen haben wir ein Exempel an der Rede des Ajax: **Vater der Götter, laß uns umkommen, wenn es dein Wille iſt, mache es nur licht um uns!**

Erhabene Bilder finden wir überall. Neptuns Wagen fliegt über die Wellen hin: das Meer weicht ihm zu beiden Seiten aus; die eherne Achſe wird unterhalb nicht benetzt; die Wunder des Oceans ſteigen frohlockend aus ihren Höhlen hervor, und erkennen ihren Herrn. — Jupiter ſchüttelt ſein unſterbliches Haupt, und

der

der ganze Olympus zittert. — Neptun ſtößt ſeinen Dreyzack in die Erde: Pluto ſpringt von ſeinem Throne auf und ſchreyt laut vor Schrecken. — Patroklus iſt todt: alles trauret, was dem Achill zugehört; ſeine Streitroſſe, von himmliſcher Abkunft, weinen große Tropfen, die auf die Erde fallen. — Priamus bittet um den Leichnam ſeines Sohnes; er wirft ſich zu den Füßen Achills, er ergreift ſeine Hände, dieſe Hände, an denen noch das Blut ſeiner Söhne klebt. Welch ein Gedanke! Welche Stärke des Ausdruckes!

Was ſoll man von ſeinen Gleichniſſen ſagen, worinn ſich ſein Reichthum und ſeine Fruchtbarkeit am meiſten zeigen?

Menelaus will den Paris bekämpfen: dieß iſt ein Löwe, der ſeinen Raub ſieht und der auffährt, ihn zu verſchlingen; Paris weicht erſchrocken zurück, wie ein Wandersmann, der auf eine Schlange tritt, die er nicht geſehen hatte. Eine Armee mit ihren Schilden bedeckt, ſteigt vom Gebirge herab: dieß iſt eine Feuersbrunſt, die den Wald ergriffen hat; ſie rückt fort und erregt einen Staub: dieß iſt eine Wolke, die in ihrem Schooße ein Ungewitter trägt. Mars eilt verwundet aus dem Treffen; er brüllt, wie der Donner. Ulyß iſt allein mitten unter den

Troja-

Trojanern: dieß iſt ein wilder Hauer, der von allen Seiten ficht. Hektor ſtürmt das Lager der Griechen: dieß iſt ein räuberiſcher und blutgieriger Wolf, der ſeine Beute ſucht. Ein junger Streiter wird von einem tödtlichen Pfeile getroffen: dieß iſt ein purpurner Mohn, der ſein ſterbendes Haupt niederſenkt. Mit einem Worte: die Iliade iſt ein unermeßliches Gebäude, mit allen Arten von erhabenen, edeln, majeſtätiſchen, lachenden, anmuthigen, naiven, rührenden, zärtlichen Bildern geſchmückt; und je näher man es betrachtet, je mehr erſtaunt man darüber, je mehr bewundert man den Umfang, den Reichthum, die Tiefe und die Größe des Geiſtes an ſeinem Baumeiſter.

XXIII. Kapitel.

Von Homers Fehlern.

Ob wir uns gleich nur bloß anheiſchig gemacht haben, unſere Begriffe von der Epopöe mit dem Beyſpiele Homers zu rechtfertigen, nicht aber den Homer ſelbſt zu rechtfertigen, wofern er Fehler hat: ſo wollen wir doch über dieſe Sache ein Paar Worte hinzufügen, damit junge Leute nicht ganz ohne Antwort bleiben, wenn ſie hie und da einen Zoilus antreffen ſollten.

Mir gefällt Horazens Weiſe, wie er den Homer anklagt: es iſt mehr ein Verdacht, als eine Anklage; ja er iſt verdrießlich, daß er dieſen Verdacht hat: indignor, quandoque bonus dormitat Homerus.

Es giebt einige Reden bey ihm, die etwas zu lang ſind, ob ſie gleich eben deswegen zu Neſtors Charakter gehören.

Bisweilen ſcheinen uns gewiſſe Vergleichungen nicht edel genug zu ſeyn, ob ſie gleich ſehr richtig ſind, wie das Gleichniß vom Eſel, den die Knaben aus dem Kornfelde jagen: er weicht langſam; er rupft zur Rechten und zur Linken Aehren aus: alſo wich Ajax, von den Feinden gedrängt, langſam zurück und tödtete deren viele, indem er wich. Ein andrer Held kam immer wieder zum Streite zurück, wie eine hartnäckige Fliege, die man immer verjagt und die immer wieder kömmt. Dieſe Vergleichungen ſind richtig; weil aber diejenigen, die ſich daran ſtoßen, den edlen Ausdruck nicht bemerken, der ſie erhöht: ſo ſehen ſie nichts als den nackten und an ſich ſelbſt geringen Gegenſtand.

Bisweilen kommen kleine Nebenumſtände vor, die uns zu geringfügig und zu oft wiederholt zu ſeyn ſcheinen, bey dem Anzuge der Helden, bey dem Tauwerke eines Schiffes, das

abgeht oder ankömmt. Diejenigen, die hierinn die Gebräuche der Zeiten ſuchen, ſind mit dieſen kleinen Umſtänden ſehr wohl zufrieden; ein Leſer aber, der nichts als den Poeten ſucht, möchte gern mit einem Mal zur Hauptſache kommen.

Jedermann muß geſtehen, daß ſeine Götter mehrentheils mit geringem Anſtande vorgeſtellt werden: ſie ſind weniger werth, als ſeine Helden. Allein Homer hat ſie nicht geſchaffen, er hat ſie ſo geſchildert, wie man ſie glaubte. Und diejenigen, die ihn den Vater der Mythologie genannt haben, haben damit nichts anders ſagen wollen, als daß er durch ſeine Verſe die unbeſtimmten Meynungen, die unter den verſchiedenen Völkern im Schwange giengen, geſammelt und beſtimmt habe. Anſtand und Ordnung bey den Göttern des Heidenthums verlangen, heißt Weisheit bey der Thorheit ſuchen. Wir können ſie heutiges Tages beym Homer als groteske Gemälde anſehn, die aber von dem größeſten Maler, nach den Begriffen derer gemacht ſind, für welche er ſchrieb. Denn aus dieſem Geſichtspunkte muß man alles betrachten, wenn man ein richtiges Urtheil fällen will.

Die

Die Alten haben die Wiederholungen im Homer niemals getadelt; ſie haben ihm ſo gar ein Verdienſt daraus gemacht. „Ich weiß nicht, „wie es kömmt, ſagt Makrobius, daß derglei„chen Wiederholungen dem Homer ſo wohl an„ſtehn, und keinem anſtehn, als ihm allein.“ Eine Eigenſchaft, die ſich zu dem Alterthume und zu der Dichtungsart dieſes Poeten unvergleichlich ſchickt. Denn nichts macht die Hitze der Kompoſition ſo kalt und löſcht das Feuer des Dichters ſo ſehr aus, als die beſtändige Sorgfalt, die kleinſten Umſtände allemal abzuändern. Es ſcheint, als ob Homer hierinn, ſo wie in vielen andern Dingen, die undankbare Arbeit einer allzugewiſſenhaften Ausbeſſerung verſchmähet habe. Ein großer Maler hält ſich nicht für verbunden, alle ſeine Gemälde dergeſtalt abzuändern, daß ſie nicht das geringſte mit einander gemein haben ſollten. Wenn die Hauptfiguren völlig unterſchieden ſind: ſo vergiebt man ihm leicht die Aehnlichkeit im Erdreiche, in der Luft, in den Gewändern.

Homer giebt ebendemſelben Helden immer ebendaſſelbe Beywort: weil zu ſeiner Zeit die Beywörter einen Theil des Namens ausmachten, und man niemals einen Mann von Anſe-

hen nannte, ohne ein kleines Lob hinzuzuſetzen. Die Morgenländer folgen dieſer Gewohnheit noch itzt. Wir ſelbſt haben viele Namen unter uns, die man nicht verſtehen kann, wenn ſie nicht mit einem Beyworte begleitet werden, wie in der Brandenburgiſchen Geſchichte: Albrecht der Schöne, Albrecht der Bär, Albrecht der Achill.

Man beſchuldigt die Helden Homers, daß ſie nicht genug Zurückhaltung bey ihren Wortwechſeln beobachten; dieſer Tadel fällt zum Theil auf den Achill. La-Mothe, der ihn auf die Bahn bringt, will haben, daß Achill jung, kriegeriſch, in der Hitze eines ſattſam gerechten Zornes, ſo ruhig ſeyn ſoll, als ein Philoſoph; und aus zwey oder drey Worten, die im Franzöſiſchen nicht anders als durch niedrige und platte Ausdrücke überſetzt werden können, ſchließt er, daß Achill eben ſo plump iſt, wie Therſites; und ſo fährt er fort, vom Beſondern auf das Allgemeine zu ſchließen, und bezüchtigt dieſes Fehlers alle Helden der Iliade.

Was endlich die Grauſamkeiten anlangt, die man in der Schlacht an den Feinden ausübte: ſo ſind ſie niemals, weder von den Griechen,

noch von den Römern, für Grauſamkeiten gehalten worden. Die Religion ſelbſt erlaubte damals dem Sieger, der Seele ſeines geſtorbenen Freundes ein Opfer von auserleſenen Gefangenen zu bringen. Dieſes iſt ſo gewiß, daß auch ſo gar der Held der Aeneide, dieſer ſo weiſe und fromme Mann, gefangene Jünglinge aufbewahrt, ſie auf dem Scheiterhaufen des Sohnes des alten Evanders abzuſchlachten:

- - - - - Sulmone creatos
Quattuor hic juvenes, &c.

Und ihnen ein Verbrechen daraus machen wollen, daß ſie, gegen die Thränen unerbittlich, ſich allein durch das Löſegeld gewinnen laſſen, und nur vergeben, um ſich zu bereichern: heißt wider Gebräuche deklamiren, die durch die Geſetze des Krieges, durch das Völkerrecht, und durch die Sitten der Zeit und der Nation autoriſirt waren. Ueberdem ſo kömmt es nicht darauf an, zu wiſſen, ob die Sitten, die Homer ſchildert, gut oder böſe ſind; ſondern ob ſie zu ſeiner Zeit, oder zur Zeit des Trojaniſchen Krieges wirklich ſo geweſen ſind, als er ſie ſchildert.

Ich rede nicht von einem andern Vorwurfe, nehmlich, daß er ſeinen Held grauſam gemacht habe. Dieſe Leute kennen den Achill nur aus dem Porträt, welches Horaz von der einen Hälfte des Geſichts gemacht hat. Achill war feurig, brauſend, jachzornig, fürchterlich; aber mit allem dem gütig, menſchlich, von allen Göttern geliebt, bewundert und geehrt von den Griechen: Priamus ſelbſt und die Trojaner konnten nichts übels von ihm ſagen; und wenn er, nach unſern Sitten zu urtheilen, Grauſamkeiten begeht, ſo waren es für ihn Pflichten, nach den Meynungen, die man zu Homers Zeiten davon hatte.

Wenn man mich nun frägt: welche Lehren ich aus der Leſung dieſer Iliade ziehen kann; ſo antworte ich, hier ſind ſie: die erſte iſt, daß die Gottheit allenthalben iſt, daß ſie überall wirkſam iſt, daß ohne ſie nichts auf der Welt geſchieht. Vielleicht iſt dieß das hauptſächlichſte Augenmerk des Dichters geweſen. Die zweyte Lehre iſt: daß, wenn wir den Himmel um Rache anrufen, es uns ſehr leicht gereuen kann, daß wir ſie erhalten haben: dieſe folgt aus der Handlung des Gedichts. Wenn ich den Agamemnon betrachte, ſo werde ich ſagen: Man muß diejenigen nicht beleidigen, deren Hülfe man

nöthig

nöthig hat. Wenn ich den Achill anſehe, ſo werde ich dabey gedenken: daß uns das Vergnügen der Rache oft allzutheuer zu ſtehen komme. Wenn ich die Griechen und Trojaner anſehe, werde ich ſagen: daß das Volk oft die Fehler der Prinzen büßen müſſe. Endlich werde ich ſagen, wenn ich die Wirkung von der Gegenwart und der Abweſenheit Achills erwäge: Zwey vereinigte Menſchen ſind weit ſtärker, als der eine ohne den andern iſt. Alles ſehr gute Lehren, wovon aber gewiß keine einzige dem Homer zur Grundlage ſeines Gebäudes gedient hat.

Wir ſchließen; und ſetzen nur dieſes noch hinzu: Wenn die Epopöe überhaupt eine poetiſche Erzählung von einer wunderbaren Handlung iſt: ſo wird man die Iliade eine poetiſche Erzählung der wunderbaren Rache des Achills nennen können; die Odyſſee eine poetiſche Erzählung der wunderbaren Wiederkunft des Ulyſſes; und die Aeneide eine poetiſche Erzählung der wunderbaren Niederlaſſung Aeneens in Italien. Wir wollen von der Fabel dieſer beiden Gedichte einen Auszug machen; aber weit kürzer, als wir bey der Iliade gethan haben.

XXIV. Kapitel.

Fabel der Odyſſee.

Der Inhalt der Odyſſee iſt, wie wir eben geſagt haben, Ulyſſens Wiederkunft nach Ithaka, einer kleinen Inſel, deren König er war. Dieſer Held hatte den Vortheil nicht, von Geburt ein Halbgott zu ſeyn, wie Achill, der ein Sohn der Thetis war: indeſſen verdiente er es zu ſeyn; oder, mit andern Worten, er beſaß eine unendliche Klugheit, eine mehr als menſchliche Stärke des Geiſtes; und der Schutz der Göttinn Minerva, verknüpft mit dieſen großen Eigenſchaften, machte ihn ſo bewundernswürdig, als den Achill ſelber.

In der Iliade ſieht man nichts als Schlachten; hier iſt der Triumph der Stärke. In der Odyſſee herrſcht Unglück und Gefahr, die der Menſch durch Klugheit und Geduld überwindet. In der Iliade iſt der unumſchränkte Regierer aller Sachen Jupiter ſelbſt, ein Gott, deſſen Eigenſchaft die Allmacht iſt. In der Odyſſee iſt die Göttinn der Vernunft und Weisheit die Begleiterinn des Menſchen und ſeine Erhalterinn.

Die Iliade iſt mehr gemacht, uns zu rühren, uns in Erſtaunen zu ſetzen, unſere Leidenſchaften zu erregen. Die Odyſſee giebt uns mehr Unter=

Unterricht durch allegoriſche Erzählungen, durch Schilderungen, durch Sittenlehren. Auch war Achill nichts weiter als ein Krieger, und Ulyß war ein Weiſer, und zwar ein Weiſer, der mit den Schickſalen der Menſchheit kämpfte.

Die Odyſſee eröffnet ſich mit einer Rathsverſammlung der Götter, worinn Ulyſſens Wiederkunft beſchloſſen wird. Minerva ſelbſt ſorgt für den jungen Telemach; ſie will ihn würdig machen, an der Seite ſeines Vaters zu erſcheinen, wenn dieſer wieder in ſein Reich eingeſetzt werden wird. Merkur eilt zur Kalypſo, ihr den Willen der Götter zu verkündigen und ihr zu gebieten, daß ſie den Ulyß ziehen laſſe. Dieſer Held reiſet ganz allein, durchſchifft das Meer, und wird von einem Ungewitter, das Neptuns Zorn erregt hatte, an die Inſel der Phäacier geworfen. Hier bleibt er, bis man ihm ein Schiff giebt, das ihn nach Ithaka überbringt. Er kömmt daſelbſt an und bringt es, mit Hülfe der Minerva, ſo weit, daß er alle diejenigen am Leben ſtraft, die ſeine Abweſenheit gemißbraucht und in ſeinem Hauſe und Königreiche Unordnung angerichtet hatten.

Dieß iſt die ganze Fabel der Odyſſee, einige Erzählungen ausgenommen, die der Poet als Epiſoden, das iſt, als unabhängige Stücke ein-

geſchaltet hat, die weggenommen werden können, ohne das Gedicht weſentlich zu verändern. Gleiche Theologie in beiden; gleiche Angabe himmliſcher und irdiſcher Urſachen. Die Gottheit lenkt alles, herrſcht in allem. Ohne dieſe wäre es kein epiſches Gedicht.

Noch ein Wort von der Hiſtorie der Homeriſchen Gedichte.

Dem Aelian zu Folge ſang man ehemals abgeriſſene Stücke davon, denen man beſondere Titel gab: Der Streit bey den Schiffen; Die Thaten des Patroklus; die Grotte der Kalypſo. Man nannte ſie Rhapſodien, und ihre Sänger Rhapſodiſten. Piſiſtratus, ein König in Athen, ſammelte dieſe Stücke zuſammen, brachte ſie in ihre natürliche Ordnung, und ſetzte daraus die beiden poetiſchen Werke zuſammen, die wir unter dem Namen der Iliade und der Odyſſee beſitzen. Man hat nachher verſchiedene berühmte Ausgaben davon gemacht. Ariſtoteles machte eine für den Alexander, der ſie in eine koſtbare Kiſte legte, die er unter der Beute vom Darius gefunden hatte, und die man die Ausgabe der Kiſte nannte. Endlich machte Ariſtarch, welchen Ptolomäus Philometor zum Hofmeiſter über ſeinen Sohn Evergetes geſetzt hatte, eine ſo richtige und genaue

Ausgabe davon, daß ſein Name der Name der Kritik ſelber geworden iſt. Man ſagt ein Ariſtarch, anſtatt zu ſagen, ein guter Richter in Werken des Geſchmacks. Seine Ausgabe wird für diejenige gehalten, die wir noch itzo beſitzen.

XXV. Kapitel.

Zergliederung der Aeneide.

Wenn man den Homer lieſt, ſtellt man ſich dieſen Dichter ſo vor, als wenn er in ſeinem Weltalter das einzige Licht iſt, das mitten in der Finſterniß leuchtet; einſam bey der einſamen Natur, ohne Rath, ohne Bücher, ohne gelehrten Umgang, ſeinem eigenen Geiſte überlaſſen, oder nur allein von den Muſen unterwieſen: ſo natürlich, ſo wahr, ſo naiv iſt er.

So bald man hingegen den Virgil aufſchlägt, merkt man, daß man in eine erleuchtete Welt kömmt, daß man bey einer Nation iſt, wo Pracht und Geſchmack regieren; wo alle Künſte, die Bildhauerkunſt, die Malerkunſt, die Baukunſt Meiſterſtücke aufzuweiſen haben; wo Kenntniß und Talente vereinigt ſind.

Das Sekulum des Auguſtus war fruchtbar an gelehrten Leuten, an Philoſophen, die die Natur und die Künſte kannten; die die alten und die neuen Autoren geleſen, die ſie verglichen, die ihre Schönheiten unterſucht hatten und noch täglich ſo wohl mündlich als ſchriftlich unterſuchten. Virgil mußte ſich dergleichen Vortheile zu Nutze machen. Und man merkt es, wenn man ihn lieſet, wie ſehr er ſie ſich wirklich zu Nutze gemacht hat. Man nimmt bey ihm die Sorgfalt und Genauigkeit eines Autors wahr, der Regeln kennt, und ſich ſcheut, ſie zu übertreten; der feilt und unaufhörlich feilt, weil er den Tadel der Kenner befürchtet. Er iſt überall reich, überall richtig, überall zierlich; ſeine Gemälde ſind gleich lebhaft und gleich natürlich kolorirt. Als ein erfahrner Kunſtverſtändiger wollte er ſich lieber am Ufer halten, als ſich dem Ungewitter ausſetzen. Homer überläßt ſich ſicher und ohne Furcht ſeinem Geiſte. Er malt immer mit großen Zügen, nicht ohne Gefahr, zuweilen die Gränzen der Kunſt zu überſchreiten; die Natur allein führt ihn; er ſieht ſie ohne Nebel; er folgt ihr, er wählt ſie, er verſchönert ſie, und weiß in dem poetiſchen Gemälde, welches er von ihr macht, ihre ganze Seele, ihr ganzes Leben beyzubehalten.

Der

Der erſte Schritt, den Virgil zu thun hatte, als er ein epiſches Gedicht zu verfertigen unternahm, war, daß er einen Stoff wählte, der ein ſolches Gebäude tragen konnte, einen Stoff, der an die fabelhaften Zeiten gränzte, der bey nahe ſelbſt eine Fabel war, und wovon man nur verwirrte, unvollkommene Begriffe hatte, die ſich folglich am beſten zu epiſchen Erdichtungen ſchickten. Zweytens, mußte zwiſchen dieſem Stoffe und zwiſchen dem Volke, für welches man den Stoff zurichten wollte, eine intereſſante Beziehung vorhanden ſeyn. Und dieſe beiden Stücke vereinigen ſich vollkommen bey der Ankunft Aeneens in Italien. Dieſer Prinz ward für den Sohn einer Göttinn gehalten. Seine Hiſtorie verlor ſich in der Fabel. Ueberdem behaupteten die Römer, daß er der Stifter ihrer Völkerſchaft und der Ahnherr ihres erſten Königes ſey. Virgil hat alſo eine gute Wahl getroffen, daß er zum Stoffe ſeines Gedichts die Niederlaſſung Aeneens in Italien genommen hat.

Seiner Materie noch ein neues Intereſſe mitzutheilen, hat der Dichter ſich der Rechte ſeiner Kunſt bedient, und für gut gefunden, manche Züge zum Lobe des Prinzen und der Nation mit einzuweben, und allegoriſche Gemälde aufzuſtellen,

len, worinn ſie ſich ſelbſt mit Vergnügen erkennen konnten. Aber aus dieſer Allegorie iſt ſein Gedicht keinesweges erwachſen; wir haben es ſchon oben geſagt und bewieſen. Wenn kein Auguſt, wenn keine Römer jemals geweſen wären, ſo wäre die Aeneide nichts deſto weniger ein epiſches Gedicht. Wir betrachten die Aeneide als ein Gedicht, und nicht als einen Panegyrikus; eben ſo wie wir die Iliade betrachtet haben.

Nachdem der Stoff gewählt war, und der Geiſt des Dichters alle Materialien erſchaffen und zugerichtet hatte, kam es darauf an, ſie zuſammen zu bringen, zu ordnen, zu verbinden. Wir wollen ſie in der Ordnung aufführen, die ihnen der Autor gegeben hat: damit man jedes Stück ſo wohl an ſich ſelbſt, als auch durch Vergleichung mit dem vorhergehenden oder nachfolgenden, beurtheilen könne.

1 Buch. Aeneas ſchifft aus Sicilien ab; alſobald erregt Juno, die Feindinn der Trojaner, ein Ungewitter, welches ihn an die Küſten von Afrika wirft. Venus, die Mutter und Schutzgöttinn dieſes Helden, beklagt ſich beym Jupiter über das Unglück ihres Sohns. Jupiter tröſtet ſie dadurch, daß er ihr die künftigen Schickſale dieſes Sohnes zeigt, und ſchickt

augenblicklich den Merkur ab, der die Dido, die über dieſe Küſten herrſchte, geneigt machen muß, ihn bey ſich aufzunehmen. Aeneas kömmt an, umgeben mit einer Wolke, die Venus um ihn herumgezogen hat; und da er eine geneigte Aufnahme findet, läßt er ſeinen Sohn herbeykommen mit Geſchenken für die Königinn. Aber Venus, um der Dido eine Liebe gegen den Aeneas beyzubringen, und ihn dadurch wider einen neuen Verdruß von Seiten der Juno zu verwahren, ſchickt den Kupido anſtatt des Askanius hin.

2 Buch. Nach einem großen feſtlichen Gaſtmahle erzählt Aeneas ſeine Unglücksfälle: die Eroberung von Troja, ſeine Bemühungen, die Griechen heraus zu jagen, und endlich ſeine Flucht mit ſeinem Vater, ſeinem Sohne, ſeinen Göttern und ſeiner Gemahlinn Kreuſa, die ſich verirrt und in den Gaſſen des brennenden Troja verliert.

3 Buch. Aeneas ſegelt von der Trojaniſchen Küſte ab. Er will ſich anfangs in Thracien niederlaſſen; aber einige ſchreckliche Wunderzeichen heißen ihn in das Vaterland ſeiner Vorältern ziehn. Er glaubt, es ſey die Inſel Kreta; eine anſteckende Seuche macht, daß er dieſen Vorſatz ändert. Endlich erfährt er von

ſeinen

ſeinen Göttern, daß er ſich nach Italien wenden ſoll. Er ſchifft vor Aktium vorbey und ſtellt dort Kampfſpiele an. Er gelangt endlich zu Drepanum an, von dannen ihn ein Sturm nach Karthago verſchlägt; und hier iſt es, wo er ſeine Erzählung macht.

4 Buch. Dido, von dem Verdienſte und den Unglücksfällen des Aeneas gerührt, wird ſterblich in ihn verliebt. Sie wünſcht, daß er ſich in Afrika feſtſetzen möchte; aber Merkur wird vom Jupiter geſandt, ihm anzubefehlen, daß er ſich nach Italien wenden ſoll. Er geht ab, und Dido nimmt ſich aus Verzweifelung das Leben.

5 Buch. Nachdem Aeneas aus dem Hafen von Karthago geſegelt iſt, nöthigt ihn ein Ungewitter, bey Sicilien anzulanden, allwo er Spiele anſtellt, wegen der Jahresfeyer ſeines verſtorbenen Vaters. Worauf er, unter dem Schutze Neptuns, abreiſt und in Italien anlangt.

6 Buch. Sein Vater hatte ihm in einem Traume zu wiſſen gethan, daß er in die Hölle hinabſteigen müſſe, um daſelbſt ſeine Nachkommenſchaft zu ſehn. Die Kumiſche Sybille, eine Prophetinn der Götter, ſteigt mit ihm hinab, und zeigt ihm die Strafen der Gottloſen

und die Belohnungen der Frommen, und alles, was die Heiden von einem zukünftigen Leben glaubten. Endlich hält er mit ſeinem Vater Anchiſes die Muſterung über die Seelen, die dereinſt im Römiſchen Reiche berühmt werden ſollten.

7 Buch. Er geht tiefer in Italien hinein und gelangt an das Ufer der Tiber. Latinus, der in dieſer Gegend regierte, hatte eine einzige Tochter, die das Orakel einem Fremdlinge beſtimmte. Aeneas wird zum Schwiegerſohne erwählt; aber Juno läßt die Alekto aus der Hölle kommen, die die Königinn über dieſe Heyrath raſend macht. Turnus, der Anſprüche auf ſie hatte, wird von eben derſelben Furie entzündet: alles verkündiget Krieg, und Turnus verſammelt bereits ſeine Bundesgenoſſen.

8 Buch. Aeneas auf ſeiner Seite geht, auf den Rath des Tibergottes, zum Evander, und von da zu den Thyrrheniern und ſucht Hülfe. Er empfängt von der Venus göttliche Waffen, worauf Auguſtus Thaten vorgeſtellt ſind.

9 Buch. Unterdeſſen Aeneas abweſend iſt, räth Juno dem Turnus, das Trojaniſche Lager anzugreifen. Dieſer Prinz will ihre Schiffe verbrennen, die ſich alsbald in Nymphen verwandeln. Die Trojaner berathſchlagen ſich

mit einander, ob ſie hinſchicken und den Aeneas zurückrufen ſollen. Niſus und Euryalus nehmen die Gefahr der Bothſchaft über ſich, und kommen darinn um. Turnus greift das Lager an: Pandarus und Bitias öffnen plötzlich die Thore und ſchließen ſie wieder zu, ſo bald Turnus hineingedrungen iſt. Dieſer durchſtreicht das Lager, wirft ſich in den Strom und ſchwimmt hinüber zu ſeiner Armee.

10 Buch. Jupiter hält Rath, und weil er die Venus und Juno nicht vereinigen kann, ſo erklärt er ſich, daß er ſich gar nicht unter die Trojaner und Rutuler miſchen, ſondern alles dem Schickſale überlaſſen wolle. Aeneas kömmt zurück, begegnet ſeinen Schiffen, die in Nymphen verwandelt waren, welche ihm die Gefahr berichten, worinn ſein Lager ſteht. Er landet glücklich an. Pallas, der Sohn Evanders, wird ſogleich am erſten Tage getödtet. Aeneas, um ihn zu rächen, richtet ein entſetzliches Blutbad an; und vielleicht wäre Turnus ſelbſt umgekommen, wenn Jupiter der Juno nicht die Gefahr, worinn er wäre, berichtet und ihr erlaubt hätte, den Turnus zu betriegen, dadurch daß ſie ihm ein Schattenbild von dem Aeneas vorſtellt, das bis in ein Schiff flieht. Turnus verfolgt es, ſteigt in das

Schiff, und kaum iſt er darinn, ſo zerreißt Juno das Tau, und Turnus wird von den Wellen bis nach ſeiner Reſidenz Ardea geführt.

11 Buch. Man macht einen Waffenſtillſtand, die Todten zu begraben. Latinus hält Rath, ob er um Friede bitten ſoll. Turnus widerſetzt ſich, und will den Aeneas zu einem einzelnen Gefechte auffodern. In dieſem Augenblicke hört man ein Geſchrey: man erfährt, daß Aeneas auf zwey Seiten einbrechen will: man legt ihm einen Hinterhalt. Weil aber die Lateiner aus dem Felde geſchlagen werden, verläßt der Hinterhalt ſeinen Poſten, und Aeneas kömmt am Abend vor den Mauern der Stadt an.

12 Buch. Die Lateiner ſind beſtürzt und niedergeſchlagen; Turnus entſchließt ſich, ganz allein mit dem Aeneas zu fechten. Man macht einen Vertrag, der aber von den Lateinern alſobald gebrochen wird, die auf den Aeneas ſchießen und ihn verwunden. Venus heilt ihn augenblicklich, und der Held fliegt wieder in den Streit, und fodert mit lauter Stimme den Turnus auf, der ihm aber ausweicht. Aeneas rückt an die Stadt, fängt an die Paliſaden zu verbrennen. Die Königinn erhenkt ſich aus Verzweifelung. Endlich kämpft Turnus, und ungeachtet des Schutzes ſeiner Schweſter

N 2 Jutur-

Juturna, fällt er unter den Streichen des Aeneas.

XXVI. Kapitel.

Einige Anmerkungen über den Homer und Virgil.

Die Griechen und die Lateiner haben nichts ſchöneres, nichts vollkommneres in ihren Sprachen, als die Gedichte Homers und Virgils. Sie ſind die Quelle, das Muſter und die Regel des guten Geſchmacks, wie wir bereits beym Homer erinnert haben, und der Geſchmack iſt der oberſte Geſetzgeber in der ſchönen Litteratur. Daher ein jeder Liebhaber der Wiſſenſchaften die Werke dieſer beiden Dichter inne haben und zwar vollkommen inne haben muß.

Sie haben beide etwas Göttliches in ihrem Ausdrucke. Man kann nichts mit mehrerer Stärke, Nachdrucke, Würde, Harmonie, Genauigkeit ſagen, als dieſe beiden Dichter gethan haben. Und anſtatt ſie mit einander in dieſem Stücke zu vergleichen, mag man mit dem jungen Cyrus ſagen: Mein Großvater iſt der ſchönſte unter den Medern, und mein Vater der ſchönſte unter den Perſern.

Ganz

Ganz anders verhält es ſich mit der Fabel beider Gedichte. In dieſem Stücke ſind ſie einer Vergleichung ſehr wohl fähig. Wir wollen ohne Vorurtheil ſehen, worinn der eine den andern übertrifft. Es iſt hier nicht darum zu thun, etwas zu kritiſiren, ſondern ſich, ſo viel möglich, richtige Begriffe zu machen. Und ehe ich weiter gehe, erkläre ich mich, daß niemand den Virgil mit größerm Entzücken leſen kann, als ich, daß ſeine Verſe, ſeine Wendungen, ſeine Gemälde mir ein unausſprechliches Vergnügen machen, und dieſes von einem Ende bis zum andern. Was ich alſo ſagen werde, muß man für die Meynung eines Beobachters und nicht eines Tadlers anſehn.

I Anmerkung. Homer hat einen ſchöpferiſchen Geiſt, der weit über den Lateiniſchen Poeten geht. Nicht zu rechnen, daß er in ſich ſelbſt ſo viele Ideen fand, als hinreichend waren, zwey ſehr lange Gedichte anzufüllen; ſo beſaß er auch noch das Geheimniß, das längſte von beiden aus dem kleinſten und magerſten Stoffe, der je geweſen iſt, hervorzuziehn: aus der Ueberwerfung zweyer Prinzen um eine Sklavinn. Virgil, um ſeine Laufbahn zu vollenden, ſieht ſich genöthigt, ſeinen Held zu einem Pilger, Liebhaber, Geſetzgeber und Krieger zu machen;

chen; er läßt ihn lange Erzählungen machen; er läßt ihn in die Hölle hinabſteigen. Was hätte er uns zu ſagen gehabt, wenn er ſeinen Stoff nur aus einem einzigen Umſtande des Krieges mit dem Turnus hergenommen hätte? Homer leitet alles ohne Umſchweif aus dem Zanke Agamemnons her; aus dieſem einzigen Keime entſtehet alles. Nichts fremdes, keine langen poetiſchen Erzählungen, keine großen Gemälde zur Unzeit; das ganze Werk iſt von Einer Natur und aus Einem Stücke.

II Anmerkung. Virgil gebraucht das Wunderbare, eben ſo wie Homer: allein er weiß es nicht ſo gut wie er zu miſchen, es mit den natürlich handelnden Weſen zu verbinden. Juno legt dem Trojaniſchen Helden Hinderniſſe in den Weg: allein iſt die übernatürliche Gewalt, die man ihr entgegen ſetzt, hinreichend genug, daß er, trotz aller Hinderniſſe, zum Ziele kömmt? Venus kann ja nichts, als vor dem Jupiter weinen, und dieſer nichts, als ſie auf das Schickſal verweiſen. Dieſer Gott, der mächtigſte unter den Göttern, iſt bey dem Römiſchen Dichter ohne Kraft, ohne Wirkſamkeit, eine vernunftloſe Maſchine. Er ſieht weder auf den Gerechten noch auf den Ungerechten:

Tros Rutulusve fuat, nullo diſcrimine habebo.

Beym Homer ſiehet er, handelt er, belohnt und beſtraft er; iſt er ein unumſchränkter und allmächtiger Regent. Er will, daß Troja untergehen ſoll: weil Laomedon ein Meineidiger und Paris ein Räuber war. Er will, daß Achill gerächt werden ſoll: weil ihn Agamemnon beſchimpft hat. Die Zwiſchenkunft der Götter iſt kalt beym Virgil, und voll Feuer und Leben beym Homer.

III Anmerkung. In einem epiſchen Gedichte muß nichts Wichtiges ohne die Zwiſchenkunft der Götter geſchehn. Virgil ſelber lehrt es uns, indem er ſie überall einmiſcht. Warum iſt denn das erſte Ungewitter eine Wirkung des Zornes der Juno? und das zweyte im fünften Buche ein ungefähτer Zufall? Hatte der Maler die Farben des Wunderbaren erſchöpft? Warum wird Aeneas in allen Kämpfen ſich ſelber überlaſſen? Warum hat er keinen Gott, der ihn führt, der ihn ſtärkt? Sollten ihm ſeine mehreſten Unternehmungen nicht inſpirirt worden ſeyn? Wenn es eine epiſche Schönheit iſt, an den Stellen, wo es geſchieht, ſollte es nicht vielleicht Mangel des Geiſtes, Unvermö-

gen des Künſtlers an denjenigen Stellen ſeyn, wo es nicht geſchieht?

IV Anmerkung. Es ſind hier ſo viele Zwiſchenfälle, die keine Beziehung auf Aeneens Niederlaſſung haben, daß der Leſer wenig gereizt wird, dieſes Gedicht zu Ende zu leſen, welches rührender in ſeinen Theilen als im Ganzen iſt. Im Homer ruft ein Stück das andre herbey; der Leſer will immer weiter gehn. Beym Virgil hingegen giebt es Ruhepunkte, wo man ganz wohl ſtehen bleiben könnte, zum Exempel, bey Karthago, nach dem Tode der Dido. Man bekümmert ſich wenig darum, dem Aeneas nach Italien zu folgen. Man hat an ihm nichts als einen verliebten Held geſehn, der ſeit ſieben Jahren von Meer zu Meer herumgeirrt iſt. Kaum kann man ſich einbilden, daß er ſonderliche Dinge verrichten wird, wenn es darauf ankommen wird, ein Reich zu ſtiften.

V Anmerkung. Es finden ſich einige Züge in dem Charakter des Aeneas, die unſer Herz kalt gegen ihn machen. Durch welchen Zufall hat er ſich aus Troja gerettet, zu der Zeit, da alle übrigen Trojaner darinn umkamen? Er muß ſehr glücklich geweſen ſeyn. Warum verliert ſich ſeine Gemahlinn auf der Straße? Endlich was hat er für Rechte zu der

Toch-

Tochter des Latinus? Sind ſie ſattſam erwieſen? Sind ſie es ſo, daß ein tapfrer Prinz, wie Turnus, deſſen Rechte weit natürlicher waren, deswegen umkommen muß? Ich weiß, daß man auf alle dieſe Einwürfe antwortet; aber ich weiß auch, daß man den Eindruck nicht auslöſchen kann, den ſie auf das Gemüth des Leſers machen; und das iſt genug, zum Nachtheile des Poeten den Schluß zu machen. Homers Helden machen einen Eindruck, dem nichts widerſpricht. Man liebt den Hektor aufrichtig, und bereut es nicht. Achill verfährt überall frey, offenherzig; er iſt trotzig, hochfahrend, aber allemal gutartig. Er hat Recht; und wenn ihn der Zorn zu weit führt: ſo vergiebt man es ihm, weil ein jeder Leſer bey ſolchen Ausſchweifungen der Leidenſchaften das Loos der Menſchheit fühlt. Homer hat die beſondere Gabe, alle ſeine Perſonen liebenswürdig zu machen, ohne daß die Liebe, die man zu der einen trägt, der andern Eintrag thut. Er will den Achill liebenswerth machen, und er findet das Kunſtſtück, auch den Hektor, ſeinen Nebenbuhler, liebenswerth zu machen. Virgil erſpart für ſeinen Aeneas eine trockene Bewunderung; und läßt alles Rührende, alles Intereſſante dem Turnus, ſeinem Widerſacher.

Man haßt den Aeneas nicht, das iſt wahr; aber das iſt nicht genug: man ſollte ihn lieben, und zwar recht zärtlich lieben. Einige Züge von Menſchlichkeit, die man in ſeine Reden mit eingeſtreut hat, wie zum Exempel, wenn er ſagt, daß er gern alle Lateiner erhalten möchte, ſind nicht ſo viel werth, als der Beweis, der durch die That ſelber geſchieht. Dieſer dringt ans Herz, dieſer wirkt mit Gewalt. Empfindungen in Redensarten gebracht, berühren nur die Oberfläche.

VI Anmerkung. Endlich, um auf einzelne Umſtände zu kommen, ſo ſcheint es, daß Merkur, der abgeſchickt wird, der Dido friedfertige Geſinnungen beyzubringen, ſich nicht begnügen müßte, zu Karthago anzukommen; er müßte mit dieſer Königinn reden: dieß iſt das einzige Mittel, ihr Herz zu lenken. Die Götter, die in einem Gedichte handeln, müſſen nach der Art der Menſchen handeln, deren Geſtalt ſie annehmen: nun aber ſprechen die Menſchen, wenn ſie andern Menſchen dieſe oder jene Geſinnungen beybringen wollen; und Merkur kömmt an, und ſagt nichts.

VII Anmerkung. Die Erzählung von der Zerſtörung der Stadt Troja ſteht an ihrem rechten Orte und iſt ſehr gut eingeführt: wer kann

es aber dem Aeneas vergeben, daß er ſeinen Vater, ſeine Götter, ſeinen Sohn hinausbringt, und zu ſeiner Gemahlinn ſagt: Folge uns von fern, longe veſtigia ſerves. Das heißt, ſie mit Fleiß verlieren wollen. Hätte ſie nicht vor Schrecken des Todes ſeyn müſſen, wenn ſie auch Aeneas bey der Hand geführt hätte? Und ſie geht allein, bey Nacht, in einer Stadt, die man plündert. Virgil hatte nöthig, ſich von der Kreuſa los zu machen, um nur eine andre Heyrath in Italien zu ſtiften: man ſieht es; und ungeachtet der Mühe, die er ſich giebt, dieſer Verlaſſung einen Anſtrich zu geben, ſcheint doch die Kunſt durch. Die Natur hätte die Sachen ganz anders geordnet.

VIII Anmerkung. So bald ſich die Götter damit abgaben, ſeine Flucht zu befördern, warum ſolche zweydeutige und übel ausgelegte Orakel, die ihn zuerſt nach Thrazien, hierauf nach Kreta führen? Warum hielt man ſich nicht an das Orakel der Kreuſa, die ihm Heſperien genannt hatte, wo die Tiber fließt? Es ſcheint, daß dieſe ganze Maſchine nicht recht fortgehen will.

IX Anmerkung. Weswegen feyrt Aeneas Spiele, da er bey Aktium vorbeyfährt? Was hat Aeneas mit dieſem Orte zu thun? Es

iſt

iſt wahr, daß er nachgehends durch den Sieg des Auguſtus berühmt geworden iſt; aber damals hatte Aeneas keine Urſache, dieſen Flecken der Erde durch Spiele zu unterſcheiden. Der Schmeichler zeigt ſich allzu deutlich.

X Anmerkung. Aeneas, den man uns als einen Weiſen, als ein Muſter der Menſchlichkeit, der Güte, der Billigkeit anpreiſt, mußte dieſer die Liebe der Dido erwiedern, ſie wachſen laſſen, um dieſe unglückliche Prinzeßinn hernach zu verlaſſen? Wenn Karthago Rom haſſete, kraft des erſten Haſſes ſeiner Stifterinn, ſo hatte Karthago Recht; und Rom hatte in ſeinem Stifter Unrecht.

XI Anmerkung. Wozu das Ungewitter im fünften Buche? Ganz allein um nach Sicilien zu geben, und eine Beſchreibung der Leichenſpiele zu machen. Es war eine ſchöne Scene, die man irgendwo hinſetzen mußte. Homer ſetzt ſie hinter alle Schlachten, longorum operum finis, an den natürlichſten Ort, nach dem Tode des Patroklus; und er hat die Geſchicklichkeit, die Griechiſchen Helden, die man aus dem Gedichte kennt, einen gegen den andern kämpfen zu laſſen, um ihren Werth mit Genauigkeit auszurechnen und ihren Rang zu beſtimmen. Es geſchieht nicht, um ein Jahrge-

dächtniß

dächtniß zu feyren, ſondern um ein Leichenbegängniß zu ehren. Warum hatte Aeneas dieſe Spiele nicht das Jahr vorher in der zur Leichenfeyer gewiedmeten Zeit angeſtellt? Es fällt ihm ein Jahr nachher ein. Wozu dient es überdem, uns Leute zu zeigen, die wir nicht kennen, die in dem Gedichte nicht wieder erſcheinen werden, oder die in einer andern Geſtalt erſcheinen ſollen, als worinn man ſie geſehen hat. Kurz, die Helden haben noch nichts gethan, als ein Ungewitter ausgeſtanden, und machen ihren Anfang mit Spielen.

XII Anmerkung. Das Orakel des Faunus iſt gemacht, dem Aeneas eingebildete Rechte zu geben; es iſt eben ſo viel, als wenn Virgil geſagt hätte: Dieſes geſchieht, weil es die Götter ſo haben wollen. Aber wenn zu dieſem Grunde von dem Wollen der Götter das ſichtbare Bedürfniß des Poeten hinzukömmt: ſo hat man Urſach, in den erſten Grund ein Mißtrauen zu ſetzen, und zu glauben, daß es die Götter nur darum alſo gewollt haben, weil ſie der Poet gebeten hat, es zu wollen.

XIII Anmerkung. Warum intereſſirt ſich der Gott der Tiber mit einem Mal ſo ſehr für den Aeneas, und nicht vielmehr für den Turnus? Ich wünſchte, eine glaubliche Urſache davon

von zu ſehen. Unterhändler, die ſich in eine Sache miſchen, die ſie nichts angeht, ſind froſtig und überläſtig.

XIV Anmerkung. Warum geht Aeneas ſelbſt hin, Hülfe zu ſuchen? Er mußte vermuthlich abweſend ſeyn, wie Achill, um bey ſeiner Wiederkunft ſeine Ueberlegenheit über den Turnus zu zeigen, als welchen während ſeiner Abweſenheit kein Trojaniſcher Held hatte zwingen können. Aber dieſe Abweſenheit iſt ein Unverſtand. Welcher Gott ſtand ihm dafür, daß ſein Lager nicht geſtürmt werden würde? Wäre es dem Turnus geglückt, es zu erobern, ſo wie es ihm nicht geglückt iſt: was hätte Aeneas bey ſeiner Wiederkunft mit ſeinen Hülfsvölkern anfangen wollen? Achill trennt ſich, es iſt wahr; aber er iſt nahe genug, die Schiffe zu vertheidigen, wenn Hektor ſeinen Sieg zu weit treiben ſollte: und er vertheidigt ſie in der That, als ſich dieſes zuträgt.

XV Anmerkung. Venus bringt dem Aeneas göttliche Waffen: hatte er denn vorher keine Waffen, er, der ſo viel gefochten hatte? Thetis bringt dem Achill dergleichen in der Iliade; aber Achill hatte keine mehr. Er hatte die ſeinigen dem Patroklus geliehn, und Patroklus hatte ſie verloren, als er von Hektors Hän-

den

den ſtarb. Virgil wollte ſich das Vergnügen nicht nehmen laſſen, die glorreichen Schickſale des Auguſtus zu beſchreiben.

XVI Anmerkung. Jupiter thut nichts für den Aeneas. Aeneas hatte entweder Recht oder Unrecht. Hatte er Recht: ſo mußte ihm Jupiter helfen; hatte er Unrecht: ſo ſollte Jupiter wider ihn ſeyn, und nicht alles nach dem Willen einer blinden Fatalität gehen laſſen. Iſt dieſes die Art, wie der Dichter den Auguſtus lobt, der unter dem Aeneas vorgeſtellt ſeyn ſoll? Der Pater Le-Boßü will uns bereden, Virgil habe auf eine allegoriſche Art beweiſen wollen, daß Auguſtus die Götter auf ſeiner Seite habe, und daß ſich folglich ſeine Feinde unterwerfen müßten, oder zerſchmettert werden würden; und Jupiter ſagt: Ich bin für keine von beiden Parteyen; das Schickſal ſoll alles beſtimmen. Welches Lob kann Auguſtus ſich hieraus nehmen? und welche Lehre kann man hiedurch ſeinen Feinden geben?

XVII Anmerkung. Ich bin die Epiſode des Niſus und Euryalus übergangen; nichts iſt ſchöner beſchrieben, nichts iſt rührender. Aber es iſt eine Unternehmung, die ſchlecht ausgedacht iſt, die ſchlecht geführt wird, und die einen Erfolg hat, wie ſie ihn verdient.

Welcher

Welcher Unterſchied, wenn man ſie mit der Homeriſchen vergleicht? Der tapfre Diomedes nimmt es über ſich, zu ſehen, was bey den Trojanern vorgeht; er verlangt einen Gefährten: er wählt ihn, und wählt den klugen Ulyß, mit welchem er ſicher iſt, durch alle Nachtfeuer hindurch zu kommen. Ich weiß wohl, daß der unglückliche Ausgang dieſer Unternehmung unſre Unruhe für das Trojaniſche Lager nur noch vermehrt: allein wenn dieſe Unruhe angenehm ſeyn ſoll, ſo muß ſie auf einen andern Grund gebaut ſeyn, als auf den Unverſtand derer, um welcher willen man ſie fühlt.

XVIII Anmerkung. Welcher Einfall iſt ſonderbarer, als dieſer, ich will nicht ſagen von den Schiffen, die ſich in Nymphen verwandeln: die Poeten ſind es gewohnt, dergleichen Metamorphoſen in der Epopöe anzubringen; aber heißt das nicht, dieſes Vorrecht zu erdichten mißbrauchen, daß man ſie ihrem Herrn entgegen gehen läßt, ihm zu berichten, was vorgeht? Hätte alſo Turnus kein Feuer in die Schiffe geworfen, ſo wäre Aeneas angekommen, ohne zu wiſſen, was in ſeinem Lager vorgegangen war. Ueberdem iſt es ein Grundſatz in dieſer Dichtungsart, daß, ſo oft man Götter einführt, es unter einer menſchlichen Geſtalt

geſchehe,

geſchehe, die menſchlich handelt und menſchlich redet; und wenn ſie ſich ſo zeigen, wie ſie wirklich ſind, ſo muß es nur beym Weggehn geſchehen, um ihren Reden ein grӧßeres Gewicht zu geben. Allein dieſe Nymphen kommen als Nymphen, ſchwimmend, einen Arm auf den Rand von Aeneens Schiffe gelehnt. Das heißt das Wunderbare gar zu offenbar ſehen laſſen: das heißt ein Wunderwerk.

XIX Anmerkung. Turnus hat den Beyſtand der Juno, ſeine Schweſter Juturna agirt fůr ihn. Aeneas hat keine Gottheit, die ihn begleitet. Venus heilt ihn; aber ſie låßt erſt zu, daß er verwundet wird.

XX Anmerkung. Endlich ſcheint es auch, daß Aeneas gar zu vielen Vortheil ůber den Turnus hat. Achill hatte gӧttliche Waffen; aber Hektor hatte gleichmåßige, die er von dem Patroklus erbeutet hatte. Turnus kӧmmt von Sinnen; traurige Vӧgel verwirren ſein Gemůth; er wird von dem Aeneas mehr ermordet, als ůberwunden; das Schickſal ſchlågt ihn zu Boden. Man ſåhe gern, daß Aeneas in dieſem letzten Kampfe grӧßer wåre, und daß ſein Feind mehr Widerſtand thåte.

Virgils Schӧnheiten můſſen gewiß ungemein reizend ſeyn, weil er mit dieſen Fehlern den-

noch dem Homer bey nahe die Wage hält. Homer iſt göttlich in der Erfindung, in der Anordnung und in dem Ausdrucke; aber er hat einige kleine Umſtände, einige Weitläuftigkeiten, einige Sachen, die uns zu einfältig, zu gleichförmig, nicht gewählt genug zu ſeyn ſcheinen. Virgil hat dieſe kleinen Fehler vermieden; und dadurch hat er die großen Fehler ſeines Stoffes bedeckt; er hat lieber wollen dießſeits ſtehen bleiben, als über den Punkt der Vollkommenheit gehen: Magis offendit nimium quam parum. *Cic.* Or.

Zweyter Abſchnitt.

Von der dramatiſchen Poeſie.

Erſter Artikel.

Von dem Drama überhaupt.

I. Kapitel.

Worauf ſich der Geſchmack der Menſchen an dem Drama gründet.

Der Menſch iſt zu einem Zuſchauer geboren; die ganze Pracht der Natur, die der Schöpfer vor uns ausgebreitet zu haben ſcheint, ſie zu ſehen und zu bewundern, ſagt es uns deutlich genug. Auch iſt der Sinn des Geſichtes unter allen unſern Sinnen der lebhafteſte, und derjenige, der uns mit den meiſten Ideen bereichert. Allein je wirkſamer dieſer Sinn iſt, je mehr hat er auch nöthig, die Gegenſtände zu verändern. Sobald er dem Geiſte das Bild der Dinge, die ihn gerührt haben, überbracht hat: ſo treibt ihn ſeine Wirkſamkeit an, neue aufzuſuchen; und wenn er ſolche findet, ſo unterläßt er nicht ſie begierig zu ergreifen. Daher ſind die Schauſpiele ge-

kommen, die faſt bey allen Nationen in der Welt eingeführt ſind. Die Menſchen müſſen dergleichen haben, von welcher Art ſie auch ſeyn mögen. Und wenn es wahr iſt, daß die Natur in ihren Wirkungen, die Geſellſchaft in ihren Begebenheiten ihnen nur hin und wieder recht anzügliche Schauſpiele darbietet: ſo müſſen ſie demjenigen ungemein verbunden ſeyn, der die Gabe hat, ihnen dergleichen zu erſchaffen, wären es auch nur Phantaſien und Aehnlichkeiten ohne Wirkſamkeit.

Die Poſituren, die Wunderkünſte eines Gauklers auf ſeinem Gerüſte, ein unbekanntes oder künſtlich abgerichtetes Thier, ziehen ein ganzes Volk an ſich, halten es gleichſam wider ſeinen Willen feſt; und dieſes in allen Ländern auf der Welt. Da die Natur überall und bey allen Menſchen gleich iſt, ſie mögen gelehrt oder ungelehrt, groß oder klein, Pöbel oder nicht Pöbel ſeyn: ſo war es ganz natürlich, daß ſich mit der Zeit in der menſchlichen Geſellſchaft künſtliche Schauſpiele einfinden mußten. Von welcher Art aber mußten ſie ſeyn, um den größeſten Eindruck von Vergnügen auf uns zu machen?

Man kann uns Wirkungen der Natur vorſtellen, einen ausgetretenen Strom, ſchroffe Felſen, Wieſen, Wälder, Thiere. Allein dieſe

Gegen=

Gegenſtände, die nur eine entfernte Beziehung auf unſer Weſen haben, die uns kein Uebel drohen, und kein Gut verſprechen, ſind für die bloße Neubegierde. Sie rühren nur das erſte mal, und weil ſie noch neu ſind. Gefallen ſie, wann man ſie wieder ſieht: ſo iſt die glückliche Ausführung der Kunſt die Urſache davon.

Man muß uns alſo einen intereſſantern Gegenſtand geben, der uns näher angeht. Welcher Gegenſtand ſoll dieſes ſeyn? Wir ſelbſt. Man zeige uns an andern Menſchen, was wir ſelbſt ſind: ſo wird man uns intereſſiren, uns aufmerkſam machen, uns lebhaft rühren.

Weil aber der Menſch aus einem Leibe und einer Seele zuſammengeſetzt iſt, ſo giebt es zweyerley Schauſpiele, die ihn intereſſiren können.

Die Nationen, die den Körper mehr angebaut hatten, als den Geiſt, gaben ſolchen Schauſpielen den Vorzug, wobey ſich die Stärke des Leibes und die Behendigkeit der Glieder zeigen konnte. Diejenigen, die den Geiſt mehr bearbeitet hatten, als den Leib, zogen ſolche Schauſpiele vor, worinn man Erfindungen des Geiſtes und Spuren der Leidenſchaften erblickte. Die Griechen nahmen beide Arten gleich gut auf, und erzeigten beiden gleiche Ehre.

Es iſt aber dieſer Unterſchied unter beiden Arten von Schauſpielen, daß bey denen, die ſich auf den Körper beziehn, eine Wirklichkeit ſtatt finden kann, das heißt, daß die Sachen dort ohne Erdichtung und in ganzem Ernſte geſchehen können, wie bey den Schauſpielen der Fechter, wo es auf ihr Leben ankam. Es kann auch nur eine bloße Nachahmung der Wirklichkeit ſeyn, wie bey jenen Seeſchlachten, wodurch die Schmeicheley der Römer den Sieg bey Aktium vorſtellte. Alſo kann bey dieſer Art von Schauſpielen die Handlung ſo wohl wirklich, als auch bloß nachgeahmt ſeyn.

In den Schauſpielen, worinn ſich die Seele ſehen läßt, kann unmöglich etwas anders, als Nachahmung ſtatt finden; weil die bloße Abſicht, geſehen zu werden, ſchon anzeigt, daß die Leidenſchaft nicht wirklich ſeyn kann: ein Menſch, der ſich nur deswegen erzürnt, um zornig zu ſcheinen, hat nur das Ebenbild des Zorns an ſich. Sobald alſo eine Leidenſchaft nur zum Schauſpiele da iſt, muß ſie nothwendiger Weiſe nachgeahmt, erdichtet, verſtellt ſeyn. Und gleichwie die Wirkungen des Geiſtes mit den Wirkungen des Herzens in genauer Verbindung ſtehn: ſo ſind ſie in dieſem Falle, eben ſo wie die

die Wirkungen des Herzens, künſtlich und erdichtet.

Hieraus folgt zweyerley: erſtlich, daß diejenigen Schauſpiele, worinn man die Stärke und Hurtigkeit des Leibes ſieht, faſt keine Kunſt erfodern, weil ihr Spiel aufrichtig, ernſthaft und wirklich iſt; und daß hingegen diejenigen, wobey man die Handlungen der Seele ſieht, eine unendliche Kunſt erfodern: weil dort alles Betrug iſt, und man dieſen gern für Wahrheit ausgeben will.

Die zweyte Folge iſt, daß die Schauſpiele des Körpers einen weit ſtärkern und lebhaftern Eindruck machen müſſen: die Erſchütterungen, die ſie der Seele geben, müſſen ſie ſtandhaft, hart, bisweilen grauſam machen. Die Schauſpiele der Seele hingegen machen einen ſanftern Eindruck, der ehe fähig iſt, das Herz zu erweichen, als zu verhärten. Ein Menſch, der auf dem Kampfplatze erwürgt wird, gewöhnt die Zuſchauer dergeſtalt, daß ſie mit Vergnügen Blut vergießen ſehn. Hippolytus, der hinter der Bühne zerriſſen wird, gewöhnt ſie ſo, daß ſie das Schickſal der Unglücklichen beweinen. Das erſte Schauſpiel ſchickt ſich für ein kriegeriſches Volk; das andre iſt eine wahre Kunſt des Frie-

dens: weil es die Bürger durch Mitleiden und Menſchlichkeit unter einander verbindet.

II. Kapitel.

Erklärung des Drama überhaupt.

Die dramatiſche Poeſie hat ihren Namen von dem griechiſchen Worte Δϱαμα, welches von dem Aeoliſchen δϱαειν oder δϱαν handeln, herkömmt: weil man in dieſer Dichtungsart nicht, wie in der Epopöe, die Handlung erzählt, ſondern ſie ſelbſt zeigt, nehmlich an den Perſonen, die ſie vorſtellen. Das Drama überhaupt iſt ein poetiſches Schauſpiel von einer intereſſanten Handlung.

Man kann hier alles herübernehmen, was zum Gebiete der Epopöe gehört. Man kann Götter, Helden, Schäfer auf die Bühne bringen. Und wenn hiebey einige Einſchränkung ſtatt findet: ſo kömmt ſie bloß von der Form dieſer beiden Dichtungsarten her. Die epiſche Handlung wird nur erzählt, man ſieht ſie nicht. Die dramatiſche Handlung wird den Augen vorgeſtellt und muß ſich ſo ſchildern, wie die Wahrheit ſelbſt. Welches eine beſondere Art von Wahrſcheinlichkeit erfodert, die dem Drama eigenthümlich iſt: denn das Urtheil der Augen iſt

weit

weit fürchterlicher, als das Urtheil der Ohren. Dieſes iſt ſo wahr, daß man in dem Drama ſelbſt dasjenige in eine Erzählung bringt, was auf der Bühne ſelbſt nicht wahrſcheinlich genug gezeigt werden kann. Man ſagt es, daß Hippolytus von einem Ungeheuer angefallen und von ſeinen Pferden zerriſſen worden ſey: denn hätte man dieſe Begebenheit lieber vorſtellen, als erzählen wollen, ſo würden tauſend kleine Umſtände die Kunſt verrathen und das Mitleiden in Lachen verkehret haben. Dieß iſt die ausdrückliche Regel des Horaz; und wenn es Horaz nicht geſagt hätte, ſo ſagt es die geſunde Vernunft.

Aus eben der Urſache verlangt man auch, daß die Handlung eine einzige Handlung ſey, daß ſie völlig in Einem Tage, an Einem Orte vorgehe. Man will haben, daß die Schreibart des Stücks, die Verzierung der Bühne, die Deklamation der ſpielenden Perſonen, etwas dazu beytrage, uns zu überreden, daß die Erdichtung eine Wirklichkeit ſey. Alſo werden wir erſtlich unterſuchen, worinn die dramatiſche Wahrſcheinlichkeit beſteht: welches, nach Corneillens Meynung, die ſchwerſte und wichtigſte Frage in der ganzen Dichtkunſt iſt. Zweytens, was für Regeln ſie uns vorſchreibt, in Anſehung

der Handlung, ihrer Dauer, und des Ortes, wo ſie vorgeht. Zuletzt wollen wir noch einige Anmerkungen über die Schreibart der dramatiſchen Gedichte, über die Verzierungen der Bühne, und über die Deklamation hinzuthun.

III. Kapitel.

Von der dramatiſchen Wahrſcheinlichkeit.

Man hat im Vorhergehenden bereits geſehen, was eine Handlung iſt, und wie unentbehrlich ſie jedem wahrhaftig intereſſanten Gedichte iſt: hier wird die Frage ſeyn, wie ſie im Drama beſchaffen ſeyn muß.

Die Handlungen ſind entweder ganz wahr und hiſtoriſch, wie in der Eſther, die den Haman ſtürzt: oder nur in der Hauptſache wahr und in einigen Umſtänden erdichtet, wie in den Horaziern; oder beides in der Hauptſache und in den Umſtänden verändert, ſo daß man von der Hiſtorie nichts weiter beybehält, als die Namen, wie im Heraklius; oder es wird alles erſchaffen und erſonnen, Name, Handlung und Umſtände, wie in der Zaire und faſt in allen Komödien.

Der Poet iſt nicht verbunden, die Sachen nach der hiſtoriſchen Wahrheit, und ſo, wie ſie geſchehen ſind, zu behandeln; aber er kann es thun, wenn es von ohngefähr zutrifft, daß alle Theile einer wirklichen Geſchichte ſchon nach den Regeln der Kunſt eingerichtet ſind. Alſo hat Racine in der Handlung der Eſther keine Veränderung getroffen, und faſt keine in der Athalia; und dieſe beiden Stücke ſind dadurch nur deſto rührender geworden. Es geht von der Wahrheit eine gewiſſe überredende Kraft aus, die ihr allemal einen großen Vortheil vor der Erdichtung giebt.

Es iſt aber wohl zu merken, daß, wenn eine Handlung der Hiſtorie gemäß ſeyn ſoll, die Hiſtorie nicht nothwendig wahr ſeyn darf; es iſt genug, wenn ſie für wahr gehalten wird: das heißt, es iſt einerley, ob man ſie ſo vorſtellt, wie ſie wirklich vorgegangen iſt, oder nur ſo, wie man ſagt oder glaubt, daß ſie vorgegangen iſt. Horaz hat nicht geſagt: Folge der Wahrheit, ſondern: Folge dem Rufe, famam ſequere. Eine geglaubte Wahrheit wird in der Dichtkunſt eben ſo gut aufgenommen, als eine wirkliche und geſchehene Wahrheit.

Weil es ſich ſelten zuträgt, daß wahre und wirkliche Begebenheiten eine ſo ordentliche An-

lage haben, daß ſie einem Gedichte von einiger Größe zum Plane dienen könnten: ſo iſt man genöthigt zu erdichten; um entweder hinzu zu thun, was dem Stoffe fehlt, oder wegzunehmen, was er zu viel hat, oder auch ſeine Theile anders zuſammen zu ſetzen.

Wenn man erdichtet, ſagt Ariſtoteles, muß man die erdichteten Sachen ſo vorſtellen, wie ſie ſich haben zutragen können, oder wie ſie ſich haben zutragen müſſen. Hier fängt ſich die Unterſuchung der Wahrſcheinlichkeit an, und ſie erfodert alle Aufmerkſamkeit des Leſers.

Was ſeyn konnte, iſt das Mögliche, in Abſicht auf die Umſtände der Zeiten, der Oerter, der Perſonen.

Was ſeyn mußte, iſt dasjenige, welches wahrſcheinlicher Weiſe exiſtirt hat, in Abſicht auf eben dieſelben Umſtände.

Das Mögliche erfodert, daß nichts widerſpreche, daß nichts offenbar im Wege ſtehe, daß die Sache nicht ſollte geſchehen ſeyn, und zwar auf dieſe oder jene Weiſe geſchehen ſeyn. Alſo iſt es allerdings möglich, daß, auf Theſeus Bitte, ein Ungeheuer aus dem Meere hervor geſtiegen iſt. Sobald die Götter mit dieſem Helden eins waren, konnte er dieſes Wunder von ihnen erhalten.

Das Wahrſcheinliche erfodert einen Grund, warum die Sache vielmehr geſchehen als nicht geſchehen, vielmehr ſo als anders geſchehen iſt. Alſo iſt es wahrſcheinlich, daß die Pferde des Hippolytus ſich vor einem brüllenden, feuerſpeyenden Ungeheuer entſetzet haben; und daß Hippolytus herabgeſtürzt iſt, ſich in die Zügel verwickelt hat, und auf dem Felſen umher geſchleift worden iſt.

Nachdem Ariſtoteles geſagt hatte, daß man die Sachen behandeln ſoll, wie ſie ſich haben zutragen können oder müſſen, ſetzt er hinzu: nach der Wahrſcheinlichkeit, oder nach der Nothwendigkeit.

Dieſe beiden Worte kommen eben ſowohl dem zu, was ſich zutragen konnte, als dem, was ſich zutragen mußte. Denn ſo wie es eine Wahrſcheinlichkeit des Möglichen, und eine Nothwendigkeit des Möglichen giebt; eben ſo giebt es auch eine Wahrſcheinlichkeit des Wirklichen, und eine Nothwendigkeit, wenigſtens eine bedingte Nothwendigkeit eben dieſes Wirklichen.

Nicht alle Menſchen haben einen deutlichen Begriff von dem, was bey menſchlichen Handlungen möglich oder nicht möglich iſt. Es iſt zur poetiſchen Möglichkeit genug, wenn die

Menſchen

Menſchen nur überhaupt von dieſer Möglichkeit einige verwirrte Begriffe haben, obgleich, wenn man die Dinge in der Nähe betrachtet, eine wirkliche Unmöglichkeit vorhanden iſt. Alſo giebt es Fälle, wo eine wahrſcheinliche, eine vermuthliche, eine ſcheinbare Möglichkeit hinlänglich ſeyn kann. Aus dieſem Grunde kann man vielleicht die häufigen Zwiſchenfälle in dem Cid entſchuldigen. In vier und zwanzig Stunden geſchehen zwey Duelle; der Cid ſchlägt die Feinde des Staats; er kehrt wieder nach Hauſe; er wird vor Gericht gefodert; er ſchlägt ſich nochmals, und findet ein Mittel, ſeine Geliebte zu verſöhnen, deren Vater er umgebracht hatte: und das alles in vier und zwanzig Stunden. Alles dieſes, im Ganzen betrachtet, iſt möglich; wenn man aber die Sachen näher anſieht, ſo findet man, daß ganze Jahre dazu gehören, ſo viel Dinge auszurichten. Alſo iſt es nur aufs höchſte eine vermuthliche, eine anſcheinende Möglichkeit.

Die andre Art der Möglichkeit, die man die nothwendige, die gewiſſe und offenbare Möglichkeit nennen kann, findet ſich bey allem, was aus Theilen beſteht, die ſich ſehr leicht mit einander verbinden laſſen. Daß Don Diego einen Backenſtreich bekommen hat, und daß ſein

Sohn

Sohn ihn deswegen rächt: dieſe Begriffe haben eine Beziehung auf einander; es iſt alſo offenbar, daß die Sache hat geſchehen können. Es giebt alſo eine wahrſcheinliche Möglichkeit, und eine nothwendige Möglichkeit.

Laßt uns zu der zweyten Abtheilung kommen, die die wirkliche Exiſtenz betrifft.

Eben ſo, wie man aus dem, was geſchehen konnte, dieſe zwey Sätze herausbringen kann:

Dieſe Sache iſt wahrſcheinlicher Weiſe möglich;

Dieſe Sache iſt nothwendiger Weiſe möglich: eben ſo kann man auch aus dem, was geſchehen mußte, zwey Sätze herausbringen:

Dieſe Sache iſt wahrſcheinlicher Weiſe geſchehen, und zwar alſo geſchehen;

Dieſe Sache iſt nothwendiger Weiſe geſchehen, und zwar alſo geſchehen.

Folglich hat das poetiſche Wahre vier Grade: zwey betreffen die Möglichkeit, und zwey die wirkliche Exiſtenz.

Die anſcheinende Möglichkeit einer Sache iſt bisweilen ſchon genug. Die wirkliche und als wirklich erkannte, giebt ihr einen Grad des Wahren mehr. Will man noch einen dritten hinzuthun, ſo muß es vernünftig ſcheinen, zu glauben

glauben, daß dieſe Sache exiſtirt habe. Um endlich die Wahrſcheinlichkeit aufs höchſte zu treiben, muß es nothwendig ſeyn, daß dieſe Sache exiſtirt habe. Dieß iſt der ganze Grundſatz des Ariſtoteles: Die erdichteten Sachen in der dramatiſchen Poeſie müſſen behandelt werden, wie ſie ſich haben können oder müſſen zutragen, nach der Wahrſcheinlichkeit, oder nach der Nothwendigkeit.

Laßt uns hievon die Anwendung auf ein Exempel machen.

Daß eine Mutter ihren Sohn mit kaltem Blute umbringt, das iſt vermuthlich möglich: Leontine hat es gethan: erſter Grad. Daß zween Säuglinge, einer für den andern, vertauſcht ſind, das iſt offenbar möglich: Leontine thut es gleichfalls: zweyter Grad. Daß man dieſen Tauſch heimlich gehalten hat, ſo lange es gefährlich war, ihn zu entdecken, das iſt wahrſcheinlicher Weiſe geſchehn: dritter Grad. Daß er endlich, nachdem er entdeckt worden iſt, den Phokas in Verwirrung geſetzt hat, das iſt nothwendiger Weiſe geſchehn: und dieſes iſt der vierte Grad. *)

Dieſer

*) Corneille in ſeiner zweyten Abhandlung von der Tragödie, verſteht durch die Nothwendigkeit nicht den Grad der Wahrheit, der zu dem Wahrſcheinlichen

Dieſer letzte Grad enthält die übrigen drey; der dritte enthält die beiden, die vor ihm vorhergehen; der zweyte enthält den erſten, und der erſte enthält keinen mehr; dieſer iſt der geringſte von allen Graden der Wahrſcheinlichkeit, und thut folglich die wenigſte Wirkung in einem dramatiſchen Stücke. In der Epopöe iſt er hinreichend, aber im Drama iſt es allemal beſſer, daß man ſich nicht damit begnüge. Man ſuche den vierten Grad an einigen Stellen und den dritten überall zu haben.

Außer dieſer erſten Eintheilung der wahrſcheinlichen Möglichkeit und der wahrſcheinlichen Wirklichkeit giebt es noch eine andere, wo man einen Unterſchied macht unter dem gewöhnlichen Wahrſcheinlichen und unter dem ungewöhnlichen Wahrſcheinlichen.

Das erſte findet ſich bey einer Handlung, die ſich öfter, oder zum wenigſten eben ſo oft zuträgt, als ihr Gegentheil. Daß eine Mutter ihren Sohn liebt, daß ein Nebenbuhler ſeinen Nebenbuhler nicht liebt, iſt eine gewöhnliche Wahrſcheinlichkeit.

Die

chen hinzukömmt, ſondern das bloße Bedürfniß des Poeten. Wenn dieſes wahr wäre, ſo wäre es keine Regel, die etwas zur Vollkommenheit der Kunſt beyträgt, ſondern eine Thüre, die man der ungebundenen Freyheit und der Schwäche junger Poeten geöffnet hätte.

Die ungewöhnliche Wahrſcheinlichkeit findet ſich bey einer Handlung, die ſich ſeltener zuträgt, als ihr Gegentheil; aber doch oft genug, daß ſie nicht für ein Wunder angeſehen werden darf, wenn ſie ſich zuträgt. Als, wenn ein verſchlagener Menſch von einem weniger verſchlagenen betrogen, ein ſtärkerer von einem ſchwächern überwunden wird.

Die franzöſiſche Akademie, in ihren Unterſuchungen über den Eid, giebt uns von dieſer Materie zu gleicher Zeit die Definition und die Regel. „Das Wahrſcheinliche, ſagt ſie, ſowohl „das gewöhnliche, als das außerordentliche, „muß dieſe Eigenſchaft an ſich haben: wenn „es der Poet den Zuhörern und Zuſchauern vor„ſtellt, ſo muß ſie der erſte Begriff ihres Ver„ſtandes, oder auch die Ueberlegung aller Theile, „woraus es entſteht, dahin bringen, daß ſie oh„ne weitern Beweis glauben, es enthalte nichts „als Wahrheit, darum, weil ſie nichts ſehen, „was ihm widerſpricht.“ Alſo iſt das Wahrſcheinliche ein Mögliches, welches man als ein ſolches erkennt und welches den Beweis ſeiner Möglichkeit bey ſich führt. Alles, was ihn nicht bey ſich führt, wenn es gleich wahr iſt, hört auf, wahrſcheinlich zu ſeyn, und iſt alsdann nicht ſonderlich geſchickt zur Poeſie. Ich

habe

habe geſagt, bey ſich führt, weil die Beweiſe der Wirklichkeit, als etwan die Autorität der Zeugen, nicht hinlänglich ſind; die vorgeſtellte Sache muß ſich von ſelber durch die Uebereinſtimmung der Begriffe beweiſen.

Es giebt auch noch eine zweyte Eintheilung unter dem Nothwendigen. Dieſes Wort kann in verſchiedenem Verſtande gebraucht werden.

Es kann das Nothwendige der Sachen bedeuten, in ſo fern ſie ſich auf die Handlung, betrachtet als eine natürliche Handlung, beziehn; oder das Nothwendige eben dieſer Sachen, in ſo fern ſie ſich auf eben dieſelbe Handlung, betrachtet als eine künſtliche Handlung, beziehn; oder auch die Nothwendigkeit der Verbindung und der Schlußfolge. Dieſe Unterſuchungen ſind ſubtil; wenn man ſich aber nicht darinn einläßt, ſo weiß man die Regeln und Eigenſchaften des Drama nicht, und iſt nicht im Stande, ein Urtheil davon zu fällen. Wir wollen dieſe drey Arten durch Beyſpiele erklären.

Die Nothwendigkeit der Verbindung iſt leicht zu begreifen. Kamilla liebt den Kuriaz unausſprechlich; er wird umgebracht; dieſes vorausgeſetzt, muß ſie ſich nothwendig ſehr betrüben. Die Nothwendigkeit der Verbindung iſt folglich, wenn eine Sache eine andere nothwendig mit

ſich bringt; oder eine andere nothwendig darauf folgt.

Die beiden andern Arten ſind ebenfalls Nothwendigkeiten der Verbindung: aber außerdem ſind ſie auch Nothwendigkeiten der Mittel.

Um zu entſcheiden, ob Alba über Rom herrſchen ſoll, oder Rom über Alba, muß ein Kampf geſchehen; der Kampf iſt alſo in der Tragödie der Horazier, betrachtet als eine natürliche Handlung, aus Nothwendigkeit des Mittels nothwendig. Dieſes nennt man das Bedürfniß der Handlung; weil die Handlung ohne daſſelbe nicht geſchehen kann. Dieſem Bedürfniſſe, dieſer Nothwendigkeit, muß man ſich unterwerfen. Das iſt ein Geſetz.

Ganz anders verhält es ſich mit der andern Art des Nothwendigen, welches ſich auf die Handlung, betrachtet als eine künſtliche Handlung, bezieht: man kann ſie das Bedürfniß des Poeten nennen; wenn er, um die Geſetze der Kunſt zu erfüllen, Sachen anbringt, die zur natürlichen Handlung nicht nöthig ſind. Alſo hat Corneille, um es bis auf fünf Akte zu bringen, den Tod der Kamilla an den Sieg des Horaz mit angeheftet: dieſes war das Bedürfniß des Poeten wegen der Regel der fünf Akte. So hat derſelbe Corneille alle Begebenheiten des Cid in

vier

vier und zwanzig Stunden eingeſchloſſen: dieſes war das Bedürfniß des Poeten, wegen der Einheit des Tages. Eben ſo verhält es ſich mit der Einheit des Ortes, wenn man, um dieſe zu erhalten, eine Perſon auf einen öffentlichen Platz, oder in einen Tempel kommen läßt, die in ihrem Palaſte hätte bleiben ſollen.

Alſo begreift das Bedürfniß der Handlung die Mittel unter ſich, ohne welche die natürliche Handlung gar nicht geſchehen, oder doch nicht ſo glücklich geſchehen kann. Das Bedürfniß des Poeten begreift die Mittel unter ſich, die ihm ſein erfindſamer Geiſt und ſeine Kunſt darbieten, um die natürliche Handlung unter die Regeln des Theaters zu bringen, und ſie ſo einzurichten, daß ſie ſich an Einem Tage und an Einem Orte zutrage, und ſich von dem erſten Akt bis ans Ende des fünften erſtrecke.

Man muß den Satz des Ariſtoteles von dem Bedürfniſſe des Poeten nicht ſo verſtehen, als ob dasjenige, was dem Poeten nöthig iſt, um ſich nach ſeiner Kunſt zu bequemen, rechtmäßig ſey; ſonſt wären gar keine Regeln mehr.

Man ſieht wohl ein, daß, da die Natur in gewiſſen Fällen ſehr ſchwer mit der Kunſt zu vereinigen iſt, man einige Nachſicht gegen diejenigen haben müſſe, die ſich alle Mühe geben,

uns zu ergetzen; aber wenn man eine Regel daraus machen wollte, ſo würden die jungen Artiſten anfangen, ihren Vortheil aus derſelben zu ziehn, ohne zu bedenken, ob ſie auch etwas hätten, womit ſie ſolche erkaufen könnten.

Es giebt eine gewiſſe Kunſt, dieſe Dinge zu vereinigen, und das Bedürfniß des Poeten mit dem Bedürfniſſe der Handlung ſelber zu bedecken. Ein geſchickter Künſtler weiß ſich zu verſtecken, und uns zu bereden, daß alles, was er ſagt oder thut, zum Beſten der Sache ſelber geſchieht. Zum Exempel: Horaz, ehe er zum Kampfe geht, bittet ſeinen Vater, die Sabina und Kamilla zurück zu halten, die wahrſcheinlicher Weiſe herausgegangen ſeyn würden, ihren Kampf zu unterbrechen. Corneille hatte es nöthig, daß ein ſolcher Befehl gegeben ward, damit die Bühne beſetzt bliebe, ſo lange der Kampf währete. Eben ſo, um ein Beyſpiel von unſerer eigenen Bühne anzuführen, würde die aus dem Grabe erwachende Julie keinen Dolch gehabt haben, womit ſie ſich auf dem Körper ihres Romeo hätte entleiben können, weil Romeo den ſeinigen einem getreuen Bedienten hingegeben hatte, damit er dieſen von ſich entfernete. Was thut alſo der Poet? Er läßt den getreuen Diener in der Nähe über ſei-

nes

nes Herrn Handlungen wachen und ihn in dem Augenblicke zurückkommen, wo ſein Herr Gift zu ſich nimmt: und nun kann dieſer alte Diener, voll Unmuth, das unnütze Werkzeug des Todes von ſich werfen, und Julie kann es finden. Man wird tauſend Exempel von dieſer Liſt bey allen guten Dichtern antreffen.

Die Verbindungen dürfen nicht allemal nothwendig ſeyn, wenn ſie gut ſeyn ſollen; ſie dürfen nur wahrſcheinlich ſeyn. Desgleichen wenn die Mittel nur wahrſcheinlicher Weiſe zu der Folge führen, iſt es abermals genug. Es wäre freylich beſſer, wenn ſie nothwendiger Weiſe dahin führten: aber man hat kein Recht, es zu fodern.

IV. Kapitel.

Von den drey Einheiten.

Es giebt drey Arten von Einheiten in den dramatiſchen Gedichten: Einheit der Handlung, Einheit des Tages, Einheit des Orts.

Einheit der Handlung.

Die Handlung iſt eine einzige, wenn man ſich einen einzigen Zweck vorſetzt, wohin alle Mittel gehen, die man anwendet. Dieſer Mittel mögen

gen viele ſeyn oder nicht, daran liegt nichts. Jede Perſon kann auf eine verſchiedne Art und mit verſchiedenen Abſichten etwas zu der Sache beytragen: der Endzweck allein verſammelt und vereinigt alle Beziehungen.

Man theilt die dramatiſche Handlung in Akte, und die Akte in Scenen ein.

Man kann den Akt als eine Handlung beſchreiben, die einen weſentlichen Theil von einer andern Handlung ausmacht, als eine untergeordnete Handlung, die zu einem Mittel dient, um zu einem entferntern Ziele zu gelangen, kurz als eine ſolche, die andere Handlungen vor ſich oder nach ſich vorausſetzt. So iſt in der Tragödie Kriſpus die Handlung des Gedichtes: Der unſchuldig hingerichtete Kriſpus. Allein dieſe Handlung ſetzt nothwendig andere voraus, die vor ihr hergehen und ſie vorbereiten mußten. Kriſpus wird von dem weiſen Laktanz, dem der Fauſta Aufführung verdächtig vorkömmt, und der ſeine Liebe zur Helena nicht billigt, zur Flucht ermahnt; er gehorcht, und nimmt von ſeiner Geliebten Abſchied: dieſes iſt eine Handlung, die den Inhalt des erſten Akts ausmacht. Fauſta erklärt dem Kriſpus ihre Liebe, Kriſpus verwirft ſie, und wird von ihr ihres eigenen Verbrechens beſchuldigt: dieß iſt

der

der zweyte Akt, oder die zweyte vorbereitende Handlung. Kriſpus flieht, Fauſta verwehrt ihm die Flucht: dieß iſt eine dritte Handlung. Kriſpus Vater erſcheint, hört der Fauſta Klage, und verdammt ſeinen Sohn: dieß iſt der vierte Akt. Im fünften Akt wird Kriſpus Tod vollzogen, beklagt, bereut, gerochen. Man ſieht offenbar, daß jeder Akt Eine, bisweilen zwey Handlungen enthält, die alle, von weitem oder in der Nähe, mittelbar oder unmittelbar, nach Einem gemeinſchaftlichen Ziele ſtreben.

Wenn ſie alle eine gerade Linie halten, und ſich eine nach der andern anketteln, bis ſie zum Ziele gelangen: alsdann iſt die Handlung einfach und ohne Epiſoden.

Wenn einige unter dieſen Handlungen bloße Nebenlinien ausmachen, wenn ſie an die Haupthandlung nur leicht angeheftet ſind: ſo nennt man ſie epiſodiſche Handlungen. Sobald ſie ſich mit der Haupthandlung vereinigen, ſo werden ſie Theile derſelben, ſie gehen mit ihr zum gemeinſchaftlichen Ziele und fließen alle in Einem Strome fort. Sie ſind mehr oder weniger epiſodiſch, nach dem ſie ſich früher oder ſpäter mit der Haupthandlung vereinigen. Wenn ſie ſich gar nicht vereinigen, auch nicht im fünften Akt, ſo ſind ſie durchaus fehlerhaft. So

wird, in der Phädra, die epiſodiſche Liebe des Hippolytus im vierten Akt mit der Haupthandlung vereinigt. Die Liebe der Infantinn im Cid wird nirgends vereinigt: folglich iſt ſie gänzlich wider die Regeln.

Die fünf Akte haben ein jeder ſeine beſondern Regeln, deren Beobachtung höchſt nöthig iſt, wofern man gefallen will.

Der erſte, den die Alten Protaſis nannten, weil er die Ankündigung des Inhalts enthält, muß deutlich erzählen, wovon die Rede iſt. So eröffnet Aemilia, im Cinna, die Scene damit, daß ſie ihre raſende Begierde entdeckt, ſich am Auguſtus zu rächen. Sie liebt den Cinna, aber ſie will ihm ihre Hand nicht eher geben, als bis er den Auguſtus umgebracht hat.

Zweytens muß er uns mit allen Perſonen und zum Theile mit ihren Charaktern bekannt machen. Man macht uns damit bekannt, entweder wenn man ſie ſelbſt erſcheinen läßt, wie im Cinna, wo man die Aemilia, den Cinna, die Fulvia, den Evander rc. perſönlich zeigt; oder, indem man ſie von andern abſchildern läßt, aber auf einer Seite, die in die Unternehmung einen Einfluß hat. So wird im erſten Akt des Cinna das Porträt vom Auguſtus gemacht, den man noch nicht geſehen hat, und den man

als

als einen unrechtmäßigen Beſitzer des Reiches abmalt, der den Vater der Aemilia hat umbringen laſſen. Man ſchildert die Livia, als eine Prinzeſſinn, die viele Gewalt über den Auguſtus hat, und endlich auch den Maximus, der die zweyte Rolle bey der Verſchwörung über ſich genommen hat.

Drittens muß im erſten Akt die Verwickelung ſich anfangen, und die Auflöſung vorbereitet werden, doch ſo, daß dieſe Vorbereitung nicht allzu merklich ſey. Die Verwickelung im Cinna iſt: zu wiſſen, ob Cinna der Aemilia, ſeiner Geliebten, gehorchen und den Auguſtus, ſeinen Wohlthäter, umbringen wird. Die Auflöſung iſt: Auguſtus, beym Leben erhalten, verzeiht dem Cinna, auf Anrathen der Livia; welches durch dieſe Worte der Aemilia vorbereitet war: „Ich gehe alſo zur Livia, weil mir „bey einer Gefahr, die dich treffen könnte, noch „ein Mittel übrig iſt, ihr und mein Anſehn für „dich aufzubieten.

Es giebt mehr als Ein Mittel, den Inhalt anzukündigen. Bisweilen macht ein Mitſpieler eine Vorrede, die mit dem Stücke gar nicht zuſammenhängt; welches gar keine Kunſt erfodert. Bisweilen nimmt man an, daß eine mitſpielende Perſon nicht wiſſe, was vorgegangen

iſt, und dieſer läßt man alles erzählen, worauf es bey der Handlung ankömmt: ſo erzählt Jaſon dem Pollux, was vorgeht, ſeine neue Liebe gegen die Kreuſa, und ſeine Verachtung gegen die Medea. Allein dieſer Kunſtgriff iſt nicht mehr Mode. Der Geſchmack iſt feiner geworden. Man will haben, die Handlung ſoll ſich von ſelber und immer weiter ankündigen, ſo wie ſie weiter fortgeht; der Poet ſoll den Ort, wo ſie geſchieht, die Stunde, in welcher ſie anfängt, geſchickt feſtzuſetzen wiſſen; er ſoll ſeinen Plan umſtändlich auseinander ſetzen, ſeine Perſonen wohl charakteriſiren, und das alles mitten im Handeln. Ein Muſter von einer ſolchen Ankündigung ſieht man in den Horaziern.

In dem zweyten, dritten und vierten Akt muß ſich der Knoten immer mehr und mehr ſchürzen, die Ungeduld und Unruhe des Zuſchauers muß immer mehr zunehmen. Gleichwie aber einerley Empfindung nicht ununterbrochen zunehmen kann, ohne ſich im geringſten wieder zu erholen: ſo muß man ſie durch andere Empfindungen ablöſen. Man unterbreche ſie mit fröhlichen und hoffnungsvollen Augenblicken, die die Seele aufrichten, um ſie hernach deſto ſchwerer fallen zu laſſen. So ſind im Cinna, ſo bald die Verſchwörung geſchehen

iſt,

iſt, alle Mitverſchwornen ruhig und zufrieden. In dieſem Augenblicke fodert Auguſtus die Häupter der Mitverſchwornen zu ſich: welche Beſtürzung! Er frägt ſie um Rath, ob er die Regierung niederlegen ſoll: die Beſtürzung hört auf; aber das Intereſſe oder die Neubegierde nimmt ihren Platz ein. Als Cinna die Großmuth des Auguſtus ſieht, will er ihn nicht mehr umbringen: man ſchöpft Hoffnung für den Auguſtus; doch Aemilia bringt den Cinna wieder zu der Verſchwörung zurück. Er läuft raſend hinein: die Verwirrung nimmt zu. Die Verſchwörung wird entdeckt, man glaubt, alles ſey verloren: Auguſtus vergiebt, und das Herz bekömmt ſeine Ruhe wieder.

Der fünfte Akt muß der hitzigſte unter allen ſeyn: denn je länger der Zuſchauer gewartet hat, je weniger will er warten. Alſo würde man ohnfehlbar mißfallen, wenn man einen langen Zwiſchenraum zwiſchen dem vierten und fünften Akt anbringen wollte: alles muß am Ende des vierten Akts zum Ausbruche bereit ſeyn, und der Anfang des fünften muß der Anfang des Ausganges ſeyn. Kann man es möglich machen, ſo gehe die Auflöſung mit der letzten Scene zu Ende. Es iſt eine Regel, in dieſem Akt das Schickſal aller wichtigen Perſonen zu entſcheiden,

ſcheiden, die in dem Stücke aufgetreten ſind. Da ſie Theil an der Handlung gehabt haben, ſo iſt es billig, daß ſie auch Theil an dem Ausgange nehmen. Weil die Vertrauten in der Tragödie, und die Diener in der Komödie, mit dem Glücke dererjenigen verbunden ſind, deren Bediente und Rathgeber ſie ſind, ſo hält man ihr Schickſal in dem Schickſale ihrer Herren für entſchieden.

Eben ſo wie die dramatiſche Handlung aus Akten oder Aufzügen zuſammengeſetzt iſt; ſo ſind dieſe Aufzüge aus Scenen oder Auftritten zuſammengeſetzt.

Eine Scene iſt ein Theil eines Akts, der durch den Auftritt oder Abtritt eines Mitſpielers beſtimmt wird.

Ein Akt hat, eben ſo wie die Handlung, ſeinen Anfang, ſein Mittel und ſein Ende. Dieſe Theile ſind unter die verſchiedenen Perſonen vertheilt, deren einige befehlen, andere rathen, andere ausführen, alles in den verſchiedenen Scenen, die mit einander auf eine ſolche Art verbunden ſeyn müſſen, daß man ſieht, warum eine Perſon auftritt und eine andere abgeht. Nichts ſchmeckt ſo ſehr nach der Komödie, als wenn man einen Mitſpieler bloß darum abtreten ſieht, weil er nichts mehr zu ſagen hat, oder

ihn

ihn hereinkommen ſieht, um das Theater nicht leer zu laſſen; oder wenn man alle, die auf dem Theater ſind, zu gleicher Zeit herausgehen ſieht, um andern ankommenden Perſonen Platz zu machen, die ſich mit den vorigen nicht beyſammen finden durften.

Die Verbindung der Auftritte geſchieht entweder durch die Gegenwart der Perſonen, oder durch ihr Geſpräch, oder durch die Erblickung, oder durch ein Geräuſch. Durch die Gegenwart, wenn einige hereintretende und abgehende Perſonen eine Weile auf dem Theater bleiben; durch das Geſpräch, wenn ſie miteinander reden; durch die Erblickung, wenn der Ankommende den Abgehenden geſehen hat, oder der Abgehende den Ankommenden, oder wenn ſie ſich alle beide geſehen haben; durch das Geräuſch, wenn man, indem das Theater leer bleibt, das Geräuſch einer ankommenden Perſon hört. Dieſe letzte Art der Verbindung iſt nicht hinlänglich. Die dritte iſt ſchlechterdings nothwendig, die beiden übrigen ſind zu wünſchen.

Die Einheit des Tages.

Die Einheit des Tages iſt der Umlauf der Sonne, oder vier und zwanzig Stunden; das

will

will ſagen, die vorgeſtellte Handlung ſoll in dieſem Zeitraume ſich anfangen und endigen, um einen Grad von Wahrſcheinlichkeit mehr zu haben. Dieſe Regel iſt nicht ſowohl eine Regel nach der Strenge, als vielmehr eine Milderung der Regel. Die Regel ſelbſt iſt, daß die Handlung nicht länger daure, als die Vorſtellung; das heißt, daß ſie in zwey, aufs höchſte in drey Stunden angefangen und geendiget werde. Dieß iſt ein Grad der Vollkommenheit, den man mit Vergnügen im Oedipus, in den Horaziern, in der Athalia entdeckt. Weil man aber ſehr ſelten Materien findet, die ſich in ſo enge Gränzen einſchränken laſſen, ſo hat man die Regel erweitert, und ſie bis auf vier und zwanzig Stunden ausgedehnt.

Da indeſſen doch wirklich nicht mehr als drey Stunden zur Vorſtellung gehören: wie ſoll man dieſe vier und zwanzig Stunden vertheilen und anbringen? Man ſehe hier wie.

Wo fünf Akte ſind, da ſind auch vier Zwiſchenakte, das heißt, vier Pauſen oder Zwiſchenfriſten, in welchen die Handlung ruht. Ein geſchickter Poet wirft in einen ſolchen Zwiſchenakt eine ganze Nacht, und die übrige Zeit, die er zu viel hat, vertheilt er abermals unter die

übri-

übrigen Zwiſchenakte; dergeſtalt, daß jeder Akt nicht mehr Zeit zu ſeiner Handlung erfodert, als man auf die Vorſtellung wendet: eine Regel, die unverbrüchlich zu halten iſt. Man könnte es unmöglich ertragen, daß eine anhaltende Handlung, beſetzt mit Perſonen, die unaufhörlich abgehen und ankommen, acht oder zehn Stunden bedeuten ſollte, da ſie doch nur eine halbe Stunde dauert. Die Urſache iſt klar. Im Schauſpiele ſtellt man die Dauer der Zeit eben ſowohl vor, als die Handlung ſelbſt; nun aber kann eine Viertelſtunde nicht einen Tag vorſtellen, oder Eine Stunde zehn. Doch könnte eine halbe Stunde ſehr wohl eine ganze Stunde vorſtellen; alſo iſt eine ganz genaue Gleichheit nicht nothwendig.

Einheit des Ortes.

Wenn man die Einheit des Ortes nach der Strenge nimmt, ſo erfodert ſie, daß alles ganz genau auf Einem Platze vorgehe. Diejenige Nachſicht, die die Gränzen der Zeit erweitert, erweitert nicht auch zugleich die Gränzen des Ortes. Die Augen, die auf das Schauſpiel aufmerkſam ſind, können nicht ſo leicht betrogen werden, als der Geiſt; weil dieſer ſich alsdann ganz in Empfindungen und angenehmen

Vorſtellungen verloren hat; wozu noch kömmt, daß die Poeten, wenn ſie der Einheit des Tages ungetreu ſind, die Behutſamkeit gebrauchen, daß ſie den Augenblick, worinn die Handlung angeht, durch ihre Perſonen nicht allzu deutlich feſt ſetzen laſſen. Ein unſchuldiger Betrug, wofür man ihnen ſo gar Dank wiſſen muß; weil ſie uns dadurch einen Fehler verſtecken, der unſer Vergnügen geſchwächt haben würde. Allein wenn man den Ort verändern wollte, ſo müßte dieſe Veränderung ohne Veränderung der Dekorationen geſchehen: und alsdann würde lauter Verwirrung in das Schauſpiel kommen: Ort und Handlung und Rede würden nicht mehr zuſammenſtimmen; man würde ſagen: Wie herrlich iſt dieſer Tempel! wie angenehm iſt dieſer Garten! und man bliebe doch beſtändig in demſelben Zimmer, worinn man ſich in den erſten Aufzügen befunden hatte. Verändert man aber die Dekoration, alsdann iſt alles Blendwerk aufgehoben. Iſt es wohl der Wahrſcheinlichkeit gemäß, daß Oerter, die wir vor Augen ſehen, ſich in Wüſten, in Wälder, in Paläſte verwandeln? Wenn ſich in der Natur die Scene verändert, ſo kömmt es von uns her, die wir den Platz verändern. Hier aber iſt es ganz umgekehrt: der Geſichtspunkt ſoll ſeinen

Stand

Stand verändern, und wir ſollen den unſrigen nicht verändern.

Dieſe Regel verurſacht den Dichtern Zwang und Marter genug. Ihre Pflicht iſt, alles Unſchickliche zu vermeiden, oder die Partey zu erwählen, die am wenigſten hievon an ſich hat. Daß man einen König auf die Bühne kommen läßt, einen Verurtheilten anzuhören, der ihm noch ein paar Worte zu ſagen hat, iſt nicht allzuſchicklich: natürlicher wäre es, wenn man den Verurtheilten vor den König führte; aber die Einheit des Orts würde zerſtört werden. Im Cinna muß die Verſchwörung in dem Zimmer der Aemilia geſchehn, und Auguſtus muß in eben dieſes Zimmer kommen, den Cinna zu überführen und ihm Vergebung anzutragen: dieß iſt freylich nicht allzu natürlich; aber es war nöthig.

Die Alten hatten einen Vortheil. Sie wählten zum Orte der Scene einen öffentlichen Platz, wo ein jeder herein trat, wenn er aus ſeinem Hauſe gieng, und wo man die meiſten Geſchäffte abthat. Alle Komödien des Plautus, des Terenz, des Ariſtophanes ſind auf ſolche Plätze verlegt.

Corneille iſt der Meynung, man ſoll den Ort nicht gar zu deutlich bezeichnen, und ſich begnü-

gen, zu ſagen, die Scene iſt zu Rom, zu Athen, oder aufs höchſte in dieſem oder jenem Pallaſte; und es der Einbildungskraft des Zuſchauers überlaſſen, den Ort genauer zu beſtimmen, oder ihn auch gar nicht zu beſtimmen, wenn er keine Nothwendigkeit vor ſich ſieht.

V. Kapitel.

Schreibart der dramatiſchen Poeſie.

Si dicentis erunt fortunis abſona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinnum.

Wenn ſich die Sprache des Redenden für ſeinen gegenwärtigen Zuſtand nicht ſchickt: ſo werden alle Zuſchauer, Kenner und Layen, der Hof und das Volk den Dichter und den Spieler verlachen. Dieß iſt ein Geſetz von einem Meiſter gegeben.

Der Stand des Redenden muß die Richtſchnur der Rede ſeyn. Ein König, eine Privatperſon, ein Frauenzimmer, ein Handelsmann, ein unſchuldiger Landmann müſſen nicht aus gleichem Tone ſprechen. Allein dieſes iſt noch nicht genug: eben dieſe Menſchen ſind voll Freude, voll Betrübniß, voll Furcht oder Hoffnung; dieſer gegenwärtige Zuſtand muß ihrer Sprache noch eine neue Form geben, die ſich

auf die erſtere gründet, ſo wie ſich dieſer gegenwärtige Zuſtand auf den natürlichen Zuſtand gründet, den man den Stand der Perſon nennt.

Ueberhaupt muß ein jeder dramatiſcher Dichter alles vermeiden, was nach Kunſt und nach dem Rednertone ſchmeckt. Er vermeide alſo:

1, Spruchreden, oder allgemeine moraliſche Sätze: weil ſie mitten in einer Rede gleichſam ein fremder Körper ſind, der mit nichts zuſammenhängt. Alſo, anſtatt zu ſagen: Man muß auch ſo gar die Geſchenke fürchten, die von unſern Feinden herkommen, ſage er: Ich fürchte die Griechen, auch ſo gar in ihren Geſchenken. Junge Schriftſteller glauben Wunder zu thun, wenn ſie auf dieſe Weiſe von dem ganzen Gewebe einen gewiſſen glänzenden Sittenſpruch ablöſen, den der Zuſchauer mit ſich nehmen und wiederum anführen kann. Es iſt beſſer, dergleichen Sittenlehren dem Texte einzuverleiben. Anſtatt zu ſagen: Wenn man zum Tode entſchloſſen iſt, ſo hat man nichts mehr zu fürchten; ſage man: Ich will ſterben; was habe ich zu fürchten? Quem metui moritura? Eine Lehre, die auf ſolche Weiſe mit einer That, mit einer Perſon verbunden iſt, wird aus einer betrachtenden eine thä-

tige Lehre; ſie bekömmt mehr Wahrheit, mehr Leben, mehr Wärme: welches unendlich mehr werth iſt, als alle eitele Pracht. Ueberdem haben die Sprüche ein dogmatiſches Anſehn, ſie ſchmecken nach der Rednerbühne; es ſcheint, man wolle mit Gelehrſamkeit und ſchönen Geſinnungen Parade machen: welches ſich nur für Sophiſten ſchickt. Nicht, als ob man nicht in gewiſſen Fällen eine beſtimmte Sittenlehre zum Grunde legen könnte; bisweilen iſt dieſes ſo gar nöthig; wenn aber keine Nothwendigkeit vorhanden iſt, und dieſes ſieht man ſehr leicht, ſondern man nur bloß glänzend, flitterreich, halb epigrammatiſch ſchreiben will: ſo iſt ſolches ein Fehler, vor welchem ſich die guten Skribenten allemal in Acht genommen haben.

2, Man vermeide die oratoriſchen Figuren, da wo ſie nach Kunſt ſchmecken könnten, die ausführlichen Gleichniſſe, die redneriſchen Wiederholungen und Beſchreibungen, die lyriſchen Kühnheiten; mit einem Worte, alles, was verrathen kann, daß ein Poet oder ein Redner den Perſonen das eingegeben hat, was ſie ſprechen ſollen. Es iſt leicht, dieſes weiter auszuführen: was wir im erſten Theil von der Sprache

der Gedichte geſagt haben, iſt hinlänglich, dieſe Regel genauer zu beſtimmen.

Eine Perſon, die allein ſpricht, macht einen Monolog oder ein Selbſtgeſpräch; und wenn mehrere reden, und zwar einer mit dem andern, ſo wird ein Dialog oder ein Geſpräch daraus.

Jede redende Perſon muß eine Urſache, zum wenigſten eine ſcheinbare Urſache haben, warum ſie redet.

Jedes Selbſtgeſpräch muß kurz ſeyn, die Urſache iſt, weil es beynahe unnatürlich iſt. Wenn es lang iſt, muß die Perſon in einer heftigen Gemüthsbewegung ſeyn. Ein ruhiger Menſch begnügt ſich zu denken, zu überlegen; nur in der größten Unruhe ſeines Gemüths bricht er in einen Laut aus, geht er mit großen Schritten, macht er Gebärden, ſpricht er Worte. So iſt das Selbſtgeſpräch der Medea im Corneille, ſo iſt Agamemnons im Racine beſchaffen, als er bey ſich ſelber ganz laut überlegt, ob er die Iphigenia opfern ſoll, oder nicht. Hier iſt gleichſam ein Geſpräch zweyer Menſchen in Einem. Der König und der Vater ſtreiten um ihre Rechte. Der eine will aufopfern, der andre will nicht.

Die langen und häufigen Selbſtgeſpräche zu vermeiden, hat man die Vertrauten erfunden, in deren Schooß die Helden ihren Verdruß und alle ihre Anſchläge ausſchütten; allein die Rolle dieſer Vertrauten iſt mehrentheils ſo froſtig, daß das Mittel nicht viel mehr werth iſt, als der Schaden, den man heilen will.

In dem Geſpräche muß die Rede als ein gemeinſchaftliches Gut angeſehen werden, wozu alle Unterredner ein Recht haben, und worinn ſie ſich nach ihrem jedesmaligen Intereſſe, und nachdem es der Anſtand erfodert, theilen müſſen. Man muß allemal die Urſache merken, warum die Rede von einem Munde zum andern übergeht. Dieſe Austheilung erfodert deſtomehr Kunſt, je weniger dieſe Kunſt hervorleuchten darf. Die Gedanken und das verſchiedene Intereſſe müſſen mit einander ſtreiten, ſich verſöhnen, ſich verjagen, ſich aufſtützen, ſich durchkreuzen, ſich vermiſchen, ſich durch einander ſchlingen, und das alles eilfertig und auf eine freye und ungezwungene Weiſe. Niemand war in dieſem Stücke glücklicher als Corneille und Moliere.

VI. Ka-

VI. Kapitel.

Kurzer Begriff von der theatraliſchen Dekoration der Alten, von ihrer Kleidung und Deklamation.

Eine jede Handlung geht an einem Orte vor; und dieſer Ort muß der Beſchaffenheit der handelnden Perſonen gemäß ſeyn. Sind es Schäfer, ſo iſt die Scene eine Landſchaft; ſind es Könige, ſo iſt ſie ein Palaſt, und ſo im übrigen.

Falls man nur den Hauptcharakter des Orts beybehält, ſo iſt es erlaubt, ihn mit allen Reichthümern der Kunſt auszuſchmücken; in Farben und in der Perſpektive beſtehen die Unkoſten. Gleichwie aber die Sitten der handelnden Perſonen durch die Scene ſelbſt geſchildert werden müſſen: ſo muß auch ein gehöriges Verhältniß zwiſchen der Wohnung und dem Einwohner vorhanden ſeyn; man muß die Gebräuche der Zeiten, der Länder, der Völker beobachten. Ein Amerikaner muß weder ſo wohnen, noch ſo gekleidet ſeyn, wie ein Deutſcher; noch ein Franzoſe wie ein alter Römer, auch nicht einmal wie ein neuerer Spanier. Hat man kein Modell, ſo muß man ſich eins formiren, nach dem Be-

griffe, den ſich die Zuſchauer etwan davon machen möchten.

Hier iſt der Ort, eine Beſchreibung von dem Theater der Alten beyzubringen. Weil die Römer alles, was ſie in dieſer Art hatten, von den Griechen entlehnt haben; ſo wird es genug ſeyn, wenn wir von dem Theater reden, wie es bey den Römern war. Wobey man aber bemerken muß, daß die Theater oft mit einiger Veränderung gebaut worden ſind.

Das Theater bey den Römern war ein weitläuftiger, prächtiger Platz, mit langen Spaziergängen, mit bedeckten Gallerien, und mit ſchönen Alleen von Bäumen umgeben, wo das Volk ſo lange herumgieng, bis die Spiele ihren Anfang nahmen.

Um ſich hievon einen genauern Begriff zu machen, muß man drey Theile unterſcheiden: Erſtlich die Bühne oder Scene, die wir auch das Theater nennen. Zweytens das Orcheſter, welches wir das Parterre nennen. Drittens das Amphitheater.

Die Bühne war gegen ein Gebäude von einer dreyfachen Säulenordnung aufgerichtet. Aus dieſem Gebäude giengen drey Thore auf die Bühne: ein großes gewölbtes in der Mitte, und zwey kleinere zur Seite. Die Bühne ſelbſt

war funfzehn Ruthen lang und dreyßig breit, und trug an beiden Seiten faſt eben ſolche Schirme oder Schiebewände, als die unſerigen ſind, und die eben ſo nach den Regeln der Perſpektive geſtellt waren.

Am Fuße der Bühne zog ſich ein halber Zirkel umher, wovon die Bühne den Durchſchnitt oder die Grundlinie ausmachte. Das Inwendige dieſes halben Zirkels nannte man das Orcheſter. Dieſes war der Ort, wo die Gaukler, die Poſſenſpieler, die Luftſpringer ihre Künſte machten. Hierauf erhuben ſich die Stufen des Amphitheaters in einem halben Zirkel bis zur Höhe der zweyten Säulenordnung am Vordergebäude. Dieſer große Halbzirkel von Stufen oder Sitzen ward von ſieben Treppen durchſchnitten, deren eine aus dem Mittelpunkte gezogen war, und drey zu jeder Seite giengen. Die dadurch gemachten ſechs Abſchnitte von Sitzen waren alſo unten ſchmaler, als oben, und wurden daher cunei genannt, ſo wie das ganze Amphitheater, wegen ſeines innern hohlen Raumes, auch cavea hieß. Wenn der Stufen des Amphitheaters ein und zwanzig waren, ſo kam nach ſieben Stufen mehrentheils ein breiter Abſatz, den man præcinctio nannte. Ueber den Stufen dieſes Amphitheaters lief ein gewölbter

ter Gang umher, unterſtützt mit Säulen, die mit der dritten Ordnung des Vordergebäudes ſymmetriſirten. Endlich ſtand über einer jeden Säule eine Statüe von heroiſcher Größe.

Dieſe Gebäude wurden zu einigen Schauſpielen bloß von Holz aufgerichtet. Nachher machte man ſie von Steinen; ja man gebrauchte ſo gar Marmor dazu, wie zu dem Theater des Pompejus.

Durch Scene verſtanden ſie das Vordergebäude, welches den Grund der Perſpektive ausmacht. Die Vorderſcene, oder das Proſcenium, war der Ort, wo die Schauſpieler erſchienen, den wir jetzt das Theater nennen. Hinter der Scene, bedeutet den Ort, wo die Schauſpieler ſich ankleideten; er war hinter dem Vordergebäude der Scene gelegen. Unter der Scene, heißt unter dem Fußboden des Theaters. Ueber der Scene, war alles, was höher lag, als die vorgeſtellten Gebäude; hieher gehörten die Maſchinen, die den Blitz ſchleuderten. Um die Scene, bezeichnet den Grund und die Seiten, wo die gewöhnlichen Dekorationen angebracht waren.

Das Theater ſtellte bey der Tragödie große Paläſte vor; bey der Komödie gemeine Häuſer; bey

bey der ſo genannten Satyre und dem Schäferſpiele eine Landſchaft.

Alle Spieler ſpielten verlarvt. Ihre Larven beſtanden aus einem ganzen Kopfe, der wie ein Helm geſtaltet war, und ein gemaltes Geſicht, Haare und einen großen Mund hatte, der ſo eingerichtet war, daß er die Stimme gewaltig verſtärkte. Daher nannte man ſie perſona, a perſonando. Eine ſolche Larve iſt es, zu welcher der Fuchs im Phädrus ſagt: Præclarum caput, cerebrum non habet.

Aber wie vertrugen ſich dieſe Larven mit den Veränderungen der Leidenſchaften, die oft in einer einzigen Scene vorkommen?

Der Spieler, mit dem ſich dieſe Veränderung zutragen ſollte, bediente ſich einer Larve, die, im Profil geſehen, zwo Leidenſchaften vorſtellte. Auf einer Seite, zum Exempel, war die Freude gemalt, auf der andern die Traurigkeit; und wann er von dem einen Affekte zum andern übergehen ſollte, ſo machte er eine geſchickte Wendung, und zeigte ſich von der andern Seite.

Was die Kleidung der Schauſpieler anbetrifft, ſo trugen die Griechen in der Tragödie lange Röcke, Syrmata genannt, ein Wort, das von dem Griechiſchen συρω, traho, herkömmt.

In

In der Komödie trugen ſie einen Mantel, pallium, und die Römer trugen ihre toga. Daher hatte man Komödien, die palliatæ genannt wurden, das heißt, nach den Sitten der Griechen, und andere, die togatæ genannt wurden, das heißt, nach den Sitten der Römer.

Ihre Deklamation war eine Art von Geſang: ſie war in Noten geſetzt, wie die Muſik; ausgenommen, daß ſie weder Läufer, noch Triller, noch Vorſchläge, noch die übrigen Unterſcheidungszeichen eines muſikaliſchen Geſanges hatte. Alſo war ſie ohngefähr der unſrigen in den Tragödien gleich.

Die Kunſt der Gebärden war bey den Alten ein Theil der Muſik, ſie hatte ihre Noten, eben ſowohl als die Deklamation; und, was uns lächerlich vorkömmt, iſt dieſes, daß bey den Römern oftmals der eine Spieler deklamirte, und der andre die Geſtus machte. Die Zuſammenſtimmung dieſer beiden Ausdrücke machte einen Akkord aus, der für ein Volk, das die Gewohnheit zum Kenner gemacht hatte, von großer Anzüglichkeit war.

Der Schuh in der Tragödie war der Kothurn, ein hoher Schuh, der die Statur der Spieler erhöhete, und ſie der heroiſchen näher brachte. Die Socken, ſocci, waren gewöhnliche

liche und niedrige Schuhe. Durch den Namen dieſer Schuhe pflegt man oft die beiden Arten des Drama anzudeuten: der Kothurn bezeichnet durch ſeine Höhe die Würde, die Erhabenheit des tragiſchen, und die Socken die Einfalt des komiſchen Styls.

VII. Kapitel.

Von den Schauſpielern.

Der Artikel von den Schauſpielern verdiente am weitläuftigſten abgehandelt zu werden. Ich werde nur ſo viel davon ſagen, als zu meiner Abſicht dient, das iſt, ſo viel als den jungen Spielern nützlich ſeyn kann, die man zuweilen auf den Theatern der Gymnaſien, oder in den Häuſern der Privatperſonen ſpielen läßt.

Unter den jungen Leuten, die ſtudiren, giebt es einige, die eine vorzügliche Neigung zu den Künſten und Wiſſenſchaften beſitzen; andere, die von der Natur zu ganz andern Dingen beſtimmt zu ſeyn ſcheinen, als zu Büchern und zum Kabinette, nehmlich zum Kriegshandwerke, zum Handel, kurz zu allem, was mehr Wirkſamkeit, als Geſchmack und Nachſinnen erfodert.

Für junge Leute von der erſten Klaſſe iſt es ohne Zweifel ein Zeitverluſt, wenn man ihnen drama-

dramatiſche Rollen vorzuſtellen giebt. Dieſe Uebung lehrt ſie nichts, was ſie ihr Geſchmack und ihr Leſen nicht ohnedem lehren würde. Ferner verlieren ſie den Faden ihrer Studien, und bekommen einen Geſchmack an der Zerſtreuung: dieſer Schade, ſo groß er auch iſt, iſt vielleicht der geringſte, der davon herkömmt.

Was die von der zweyten Klaſſe anlangt, ſo lernen ſie, wenn man ihnen eine Rolle zu ſpielen giebt, 1) eine reine Sprache; 2) lernen ſie, wie ſie ſich mit einem ungezwungenen Anſtande zeigen ſollen; 3) lernen ſie empfinden: es iſt unmöglich, eine Rolle mittelmäßig gut zu ſpielen, wofern man nicht empfindet, was man ſagt; und endlich wird dieſe Zeit allemal beſſer angewandt, als ſonſt würde geſchehen ſeyn. Was Zeitverluſt für fleißige Kinder ſeyn würde, wird für dieſe eine wohl angewandte Zeit.

Nur Eine Sache iſt bey Austheilung der Perſonen zu bemerken, worauf Aeltern vornehmlich Acht haben ſollten.

Man läßt junge Leute nur zu ihrem eigenen Beſten, und um ſie zu bilden, komiſche oder tragiſche Rollen ſpielen; und wenn man ſie auf den Beyfall der Verſammlung weiſt, ſo geſchieht es nur, um ſie zu ermuntern, daß ſie von dem

Unter=

Unterrichte, den man ihnen dadurch geben will, deſto gröſſern Vortheil ziehen ſollen.

Die Lehrer, die die Rollen austheilen, haben nicht allemal dieſen Endzweck. Sie wollen mit der Vorſtellung eines Stückes Ehre einlegen, und theilen die Rollen bloß nach dieſer Abſicht aus. Alſo wählen ſie ſolche, die es am beſten machen können, und die zu gewiſſen Charaktern bereits eine natürliche Neigung haben: welches die Kinder in einem Fehler, bisweilen gar in einem Laſter, auf ihre ganze Lebenszeit beſtärkt.

Zum Exempel, wenn ein junger Menſch phantaſtiſch, affektirt, ein ſo genannter Stutzer iſt; ſo wählt man ihn eben deswegen, den Geck, den lächerlichen Marquis vorzuſtellen. Iſt er träge und unempfindlich, ſo wird man ihm die Trägheit und Unempfindlichkeit zu ſpielen geben. Iſt er ſtolz, ſo muß er den Ruhmredigen machen; iſt er ein Lügner, ſo bekömmt er die erſte Rolle in der Komödie des Corneille; iſt er hart, ſo ſpielt er den Atreus; und wenn er wild, unbedachtſam, poſſenhaft iſt, ſo giebt man ihm die Rolle des Dieners; dergeſtalt, daß die Fehler oder Laſter, die man durch die Erziehung beſſern ſollte, ſich auf dieſe Weiſe in dem Charakter nur noch feſter ſetzen. Wenn tugendhafte

Rollen dergeſtalt ausgetheilt werden, ſo iſt der Vortheil augenſcheinlich: ein edler Charakter wird noch mehr erhöht, wenn er den Auguſt, Horaz, oder Cäſar ſpielt. Ein ſanfter, leutſeliger Charakter verſchönert ſich, indem er den Philint an der Seite des Miſanthropen ſpielt. Eben ſo verhält es ſich mit den übrigen tugendhaften Charaktern. Woraus ich ſchließe, daß man die laſterhaften Charakter nur denenjenigen geben ſollte, die in der Tugend ſchon ſo ſehr gegründet ſind, daß ſie vom Laſter keinen Eindruck annehmen; und die tugendhaften nur denenjenigen, die von einem unartigen Charakter ſind, der nöthig hat, umgearbeitet zu werden, und einen andern Schwung zu bekommen.

Was wird aus einer ſolchen Austheilung entſtehn? Nichts mehr, als daß eine Komödie, die von Kindern geſpielt wird, die zu ihren Rollen nicht taugen, ſchlecht geſpielt werden wird. Ein Schade für die Zuſchauer, das iſt wahr; aber ein Vortheil für die Spieler: und wenn die Austheilung anders geſchieht, ſo kann das Vergnügen des Zuſchauers einem ſolchen jungen Spieler oft ſehr theuer zu ſtehen kommen.

Aber alsdann wird kein Menſch Luſt haben, in den Schulen Schauſpiele anzuſtellen, weder

die

die Vorgeſetzten, noch die jungen Leute, weil ſie allzuviel Mühe, und zu wenig Ehre davon haben würden.

Iſt es nicht möglich, Stücke zu finden, worinn kein Kontraſt des Laſters mit der Tugend herrſcht? Und wenn man deren keine findet, hat denn die chriſtliche, hat ſelbſt die weltliche Erziehung, wenn ſie vernünftig und anſtändig iſt, zu ihrer Vollkommenheit die Schulen der Komödianten nöthig? Kann man nicht andere Mittel finden, junge Leute zu üben, ſie zu bilden, ihnen Artigkeiten beyzubringen? Können ſie vor den Augen der Welt ihre Kräfte nicht verſuchen, ohne die kreiſchende Stimme eines eigenſinnigen Alten, oder die freche Stirne eines Taugenichts anzunehmen? Können ſie gar nicht anders, als vom Theater, in die ehrbare Welt hinein treten?

Wenn man es indeſſen für gut findet, dieſe Art von Uebung vorzunehmen, ſo ſehe man hier, was ohngefähr auf der Bühne und bey der Vorſtellung zu beobachten iſt.

Das erſte iſt: man vergeſſe gänzlich, daß man ſich zur Schau ſtellt. Man muß agiren, um zu agiren, und nicht um zu gefallen. Die Sorge zu gefallen zerſtreut, und bringt uns um die Mittel zu gefallen. Jedoch muß man dar-

auf Acht haben, ſich ſo zu ſtellen, daß man von allen Zuſchauern bequem gehört und geſehen werden könne.

Zweytens: Es iſt beſſer, gar keine Geſtus zu machen, als ſchlechte zu machen. Sie ſind ſchlecht, wenn ſie falſch ſind, das heißt, wenn ſie mit den Worten nicht übereinſtimmen; wenn ſie kalt ſind und die Sachen nur ſchwach ausdrücken; wenn ſie übertrieben ſind und ſtärker als die Empfindung es erfodert; wenn ſie ſich widerſprechen, daß die beiden Arme ſich entweder nicht begleiten, oder das Gegentheil von dem ſagen, was die Augen, was der Kopf ſagt; ferner, wenn ſie nicht genug abgeändert ſind. Es giebt Spieler, deren Geſtus immer eine gleiche Figur, einen gleichen Schwung, einen gleichen Fall haben; wenn man auch einerley Sache mehr als einmal ſagt, müſſen ſich die Geſtus doch verändern, ſo wenig ſich auch die Worte verändern.

Eben ſo verhält es ſich auch mit dem Tone der Stimme. Man muß den Schauſpieler allemal deutlich verſtehen können, ſelbſt alsdann, wann er bey Seite redet. Er muß in den heftigen Ausbrüchen, ſo gar im Geſchrey, ſich in den Schranken ſeiner Stimme zu halten wiſſen, ſo daß ſie niemals weder zu rauh, noch auch

fiſtuli-

fiſtulirend werde. Kurz, die Stimme muß in allen ihren Abänderungen doch allemal den Grundton der ganzen Gattung und den beſondern Ton jeder Scene beybehalten. Mancher will zeigen, daß er Meiſter in ſeiner Kunſt iſt, und verfällt ins Komiſche; freylich war es immer noch Natur, es war aber nicht die Natur des gegenwärtigen Augenblicks.

Ein vollkommener Schauſpieler iſt ungemein rar: alles iſt voll von Leuten, die einen Theil dieſes Talentes beſitzen; faſt niemand beſitzt es ganz. Der eine iſt nachdrücklich, aber ohne Anmuth. Der andere hat Anmuth, aber kein Feuer. Dieſer iſt ſtark, aber hart; jener iſt ſanft, aber weichlich und oft abgeſchmackt. Mancher würde zur Vollkommenheit gelangt ſeyn, wäre ſein Talent nur angebaut worden, hätte er nur die Kunſt zu ſeinen Naturgaben hinzugefügt; ein anderer wäre bewundert worden, wofern er ſich nur ſeine Rolle wohl eingeprägt, ſich nur einen genauen Begriff von ſeinem Achill, von ſeinem Pyrrhus gemacht hätte. Wenn Roſcius, dieſer in dem ſchönſten Jahrhunderte der römiſchen Republik ſo ſehr bewunderte und geliebte Schauſpieler, eine Rolle vorſtellen wollte, ſo verließ er ſich nicht völlig auf ſein Talent, ſo erſtaunlich es auch war: er

nahm die Kunſt und die Schule zu Hülfe; er ſchuf ſich eine Idee von dem Helden, deſſen Ebenbild er ſeyn wollte; er drückte ſich ſeine Handlung lebhaft ein; er nahm ſeine Grundſätze, ſeine Leidenſchaften an; er verſetzte ſich in alle Umſtände, die ihn erhitzen konnten: und wenn jede Kraft ſeiner Seele auf den gehörigen Grad geſpannt war, ſo entſtand aus dieſer künſtlichen Begeiſterung eine Stärke, die unwiderſtehlich war, die allen ſeinen Ausdrücken Bedeutung und Feuer gab, ihnen ihr genaueſtes Maß vorzeichnete, die eben ſo ſehr die ſanften Abfälle in Acht zu nehmen, als die hohen Ausbrüche von Ferne zu veranſtalten wußte; mit einem Worte, die Leben und Seele in den ganzen äußerlichen Menſchen ergoß, dergeſtalt, daß er immer wahr, immer natürlich, und immer unendlich über die Natur erhaben blieb. Kein Wunder, daß er von den Römern ſo geliebt worden iſt! Nichts iſt rührender, nichts iſt beredter, als was gefällt, und nichts gefällt ſo ſehr, als eine vollkommene Deklamation. Sie iſt die Sprache der Natur; durch ſie beſprechen ſich die Herzen unmittelbar ohne Hülfe der Worte: welches die lebhafteſte und angenehmſte Mittheilung der Gedanken iſt. Welch eine Marter für einen Menſchen, der Gefühl hat,

wenn

wenn er ſieht, wie die Meiſterſtücke eines Corneille, eines Racine oft ſolchen Handwerkern zum Raube werden, die nicht den geringſten Begriff von der Kunſt haben; deren Empfindung nichts als eine blinde Sinnlichkeit, und deren Geſchmack eine bloße Gewohnheit nachzuahmen iſt!

Zweyter Artikel.

Von der Tragödie.

I. Kapitel.

Was die Tragödie iſt.

Die Tragödie iſt nach der Epopöe entſtanden. Bey poetiſchen Erzählungen fieng die Kunſt an. Dieſe künſtliche Form iſt der Natur näher: man hat Erzählungen gemacht, ſobald man hat reden können.

Mit dem Drama verhielt es ſich ganz anders. Es erfoderte Zeit, glückliche Zufälle, einen Zuſammenfluß von Umſtänden, ſeine Form zu finden; und tiefes Nachdenken, großen Fleiß und glücklichen Fortgang, ſie zur Vollkommenheit zu bringen.

Die Tragödie hat mit der Epopöe die Größe und Wichtigkeit der Handlung gemein; und unterſchei-

terſcheidet ſich von ihr allein durch ihren Endzweck, welcher iſt, Furcht und Mitleiden zu erregen, und durch ihre dramatiſche Form: die tragiſche Handlung ſieht man, die epiſche wird bloß erzählt.

Gleichwie es aber in der Epopöe zweyerley Großes giebt, das wunderbare und das heroiſche: ſo kann es auch zweyerley Tragödien geben, eine heroiſche, die man ſchlechtweg Tragödie nennt, und eine wunderbare, die man das lyriſche Schauſpiel oder die Oper genannt hat. Von der erſten Gattung iſt das Wunderbare ausgeſchloſſen, weil hier Menſchen ſind, die als Menſchen handeln; anſtatt daß in der andern, wo die Götter als Götter, mit allen Kennzeichen einer übernatürlichen Macht handeln, das, was nicht wunderbar wäre, gewiſſermaßen aufhören würde, wahrſcheinlich zu ſeyn. Dieſe beiden Gattungen haben ihre Regeln mit einander gemein; und wenn ſie noch einige beſondere haben, ſo beziehen ſich dieſe bloß auf den Stand ihrer Perſonen, und auf die Wahl ihrer Materien, worinn einiger Unterſchied herrſcht.

Eine Oper iſt alſo die Vorſtellung einer wunderbaren Handlung. Es iſt das Göttliche der Epopöe, in ein Drama gebracht. Weil die ſpielenden Perſonen Götter, oder Halbgötter

ſind: ſo müſſen ſie ſich den Sterblichen durch Verrichtungen, durch eine Sprache, durch einen Ton der Stimme kund thun, der die Geſetze der gewöhnlichen Wahrſcheinlichkeit überſchreitet. 1. Ihre Verrichtungen gleichen den Wunderwerken: der Himmel öffnet ſich, eine lichthelle Wolke bringt ein himmliſches Weſen herab; ein bezauberter Palaſt verſchwindet auf den geringſten Wink, und verwandelt ſich in eine Wüſte ꝛc. 2. Ihre Sprache iſt ganz lyriſch: ſie drückt Entzückung, Begeiſterung, Trunkenheit der Seele aus. 3. Die rührendſte Muſik begleitet die Worte, und weiß durch ausgeſuchte Gänge, geſchickte Abſätze, anmuthige Brechungen der Stimme, alle Stärke und alles Feuer derſelben fühlbar zu machen. Der Grund hievon liegt in der Nachahmung: Die Götter müſſen reden und handeln, wie Götter. Ihre Charakter zu erſchaffen, wählen die Poeten das Schönſte, das Reizendſte, was ſie in der Natur, in den Künſten, unter dem ganzen menſchlichen Geſchlechte finden können, und verfertigen Weſen daraus, die ſie uns für Gottheiten verkaufen, und die wir dafür annehmen. Allein es ſind allemal Menſchen: es iſt der Jupiter des Phidias. Wir können nicht aus uns ſelber gehn, noch ſolche eingebildete Weſen an-

ders charakteriſiren, als mit Zügen, die wir wirklich geſehen haben. Alſo bleibt die Nachahmung auch hier die beſtändige Geſetzgeberinn.

Die andere Gattung der Tragödie überſchreitet nie die Gränzen des Natürlichen. Was ſie Großes hat, geht nur bis zum Heroismus. Sie iſt die Vorſtellung einer heroiſchen Handlung. Man thue zu dieſen drey Worten den Endzweck der Tragödie hinzu, welcher iſt, Furcht und Mitleiden zu erregen: ſo hat man eine vollkommene Definition. Wir wollen ſie in dieſem Artikel entwickeln.

Wir haben in dieſer Materie zwey berühmte Führer, die uns leuchten und uns den Weg weiſen, den Ariſtoteles und den großen Corneille.

Der erſte, deſſen Hauptzweck in ſeiner Dichtkunſt dahin geht, die Natur und die Regeln der Tragödie zu erklären, folgt der philoſophiſchen Lehrart, die bloß das Weſen der Dinge und die Eigenſchaften betrachtet, die daraus herfließen. Alles iſt bey ihm voll Erklärungen und Eintheilungen.

Peter Corneille, der auf ſeiner Seite die Kunſt ſeit vierzig Jahren geübt, und unterſucht hatte, was darinn gefallen und mißfallen konnte; der durch die Stärke ſeines Geiſtes die Schwierigkeiten vieler hartnäckigen Materien über-

überwunden, und ſeine metaphyſiſchen Beobachtungen über den Weg angeſtellt hatte, den er ſich ſelbſt gebahnt, und über die Mittel, die er ſo glücklich in Ausübung gebracht; der endlich alle ſeine Bemerkungen und die Beobachtungen derer, die vor ihm geweſen waren, auf den Probierſtein der Erfahrung geſtrichen hat, verdient wohl, daß man ſeine Meynungen und Ausſprüche in Ehren hält, ſollten ſie auch nicht allezeit mit des Ariſtoteles Gedanken übereinſtimmen. Dieſer hat überdem nur das Theater von Athen gekannt; und wenn es wahr iſt, daß die kühnſten Geiſter in ihren Spekulationen über die Künſte nicht leicht die Muſter ſelbſt überſteigen, die ihnen von den Erfindern hinterlaſſen ſind: ſo hat der Griechiſche Philoſoph nur das idealiſche Schöne vom Athenienſiſchen Theater liefern können.

Doch, wenn es auf der andern Seite wieder in der Erfahrung gegründet iſt, daß, wenn einmal eine neue Gattung, gleich einem Phänomen, in der Litteratur erſcheint, und die Geiſter ſehr lebhaft rührt, ſie gar bald durch den Ehrgeiz und die Nacheiferung der Rivalen zu ihrer Vollkommenheit gebracht wird: ſo könnte man glauben, daß die Tragödie bey den Griechiſchen Dichtern, die den Regeln des Ariſtoteles

zu Muſtern gedienet haben, bereits vollkommen geweſen ſey, und daß die übrigen, die nachher gekommen ſind, nichts weiter, als Künſteleyen hätten hinzuthun können, wodurch dieſe Gattung, anſtatt einen Schein der Neuheit zu erhalten, in Gefahr gerathen wäre, völlig auszuarten.

Der letzte Grund, der die Autorität des Franzöſiſchen Dichters ſchwächt, iſt dieſer, daß er ſelbſt Autor geweſen iſt; und man hat angemerkt, daß alle diejenigen, die Regeln gegeben haben, nachdem ſie zuvor Werke verfertiget hatten, ſo vielen Muth ſie auch beſeſſen haben, dennoch allzu glimpfliche und zurückhaltende Geſetzgeber geweſen ſind. Gleich dem Vater, wovon Horaz redet, oder gleich dem Liebhaber der Agna, halten ſie bisweilen Fehler für Schönheiten; oder wenn ſie ſolche für Fehler erkennen, ſo geben ſie ihnen doch Namen, die den Benennungen der Tugenden ſehr nahe kommen.

II. Kapitel.

Was eine heroiſche Handlung iſt.

Eine jede theatraliſche Handlung iſt eine Unternehmung eines Menſchen gegen einen andern Menſchen. Sie iſt eigentlich der Streit des verſchiedenen Intereſſes, und folglich der

Leiden-

Leidenſchaften ſelbſt. Allein die Handlung der Tragödie iſt ein außerordentlicher, ein gewaltſamer Streit: weil es dort auf ein größeres Intereſſe ankömmt, weil dort außerordentliche Kräfte, Kräfte der Helden, das heißt, ſolcher Menſchen, die andern weit überlegen ſind, mit einander ſtreiten.

Was verſteht man durch eine heroiſche Handlung?

Bey den Bildhauern iſt eine menſchliche Statüe von natürlicher Größe, wenn ſie nicht über ſechs Fuß iſt; ſie iſt heroiſch, wenn ſie zwiſchen ſechs und zehn Fuß bleibt; und darüber wird ſie zum Koloſſus.

Nach der Analogie dieſes Exempels wird die Handlung der Tragödie heroiſch ſeyn, wenn ſie die Wirkung von einer ſolchen Eigenſchaft der Seele iſt, die bis zu einer außerordentlichen Höhe ſteigt, zu einer außerordentlichen, bis auf einen gewiſſen Grad. Wenn dieſe Handlung nur eine gewöhnliche Tugend erfodert: ſo kann ſie kein anderes Verdienſt, als das Verdienſt der Aehnlichkeit, haben; weil man überall Muſter davon findet. Wenn ſie gewiſſe Gränzen überſchreitet, und aus derjenigen Wahrſcheinlichkeit herausgeht, wovon die Menſchen das Maß in

der

der Idee haben: ſo wird ſie gigantiſch. Das Groſze, das Schöne, das Edle, mit einem Worte, das Heroiſche findet ſich nur in der Mitte. Es iſt eine Tapferkeit, eine Groſzmuth, die über den Begriff gemeiner Seelen geht. Es iſt ein Heraklius, der für den Marcian ſterben will; es iſt eine Pulcheria, die zu dem Afterkaiſer Phokas mit einem Stolze ſpricht, der ihrer Geburt anſtändig iſt: Tyrann, ſteige herunter vom Thron, laſz deinen Herrn hinauf!

Die Laſter kommen mit in den Begriff dieſes Heroismus hinein. Ein Bildhauer kann einen Nero acht Fuſz hoch machen; eben ſo kann ihn ein Poet, wo nicht als einen Held, doch zum wenigſten als einen Menſchen abſchildern, von einer auſzerordentlichen und gewiſſermaſzen heroiſchen Grauſamkeit. Denn überhaupt ſind die Laſter heroiſch, wenn ſie eine gewiſſe Eigenſchaft zum Grunde haben, die eine nicht gemeine Kühnheit und Standhaftigkeit vorausſetzt: dergleichen iſt die Verwegenheit des Katilina, die Stärke der Medea, die Unerſchrockenheit der Kleopatra in der Rodogune.

Die Handlung iſt heroiſch, entweder an ſich ſelbſt, oder wegen des Charakters derer, die ſie verrichten.

Sie

Sie iſt heroiſch an ſich ſelbſt, wenn ſie einen großen Gegenſtand hat: als die Erlangung eines Throns, die Beſtrafung eines Tyrannen, die Ueberwindung ſeiner ſelbſt bey einer heftigen Leidenſchaft.

Sie wird heroiſch durch den Charakter derer, die ſie verrichten: wenn die Perſonen, welche agiren, oder wider welche man agirt, Könige und Prinzen ſind. Wenn die Unternehmung von einem Könige geſchieht: ſo erhöht und veredelt ſie ſich durch die Größe der handelnden Perſon. Wenn ſie wider einen König gerichtet iſt: ſo erhöht ſie ſich durch die Größe deſſen, der angegriffen wird.

Niemand zweifelt, daß man nicht auch etwas Tragiſches aus der Bürgerwelt auf die Bühne bringen könne. Es eräugnen ſich in den geringſten Ständen alle Tage rührende Begebenheiten, die der Gegenſtand der poetiſchen Nachahmung ſeyn können. Ja, da der große Haufe der Zuſchauer ſelbſt von dieſem Mittelſtande iſt, ſo ſcheint es, als ob die nahe Verwandſchaft des Unglücklichen, und derer, die ihn leiden ſehn, noch einen Bewegungsgrund mehr abgeben müßte, die Herzen zu rühren.

Indeſſen,

Indeſſen, ſo wie es wahr iſt, daß man die Socken keinem Könige geben kann:

> Indignatur enim privatis, ac prope ſocco
> Dignis carminibus narrari cœna Thyeſtæ:

ſo iſt es nicht weniger wahr, daß man den Kothurn keinem Kaufmanne füglich anpaſſen kann. Die Tragödie kann in dieſe Herabſetzung der Hauptperſonen, der Nebenperſonen, der Sprache, der Scene ſelbſt, nicht willigen.

Da überdem die Künſte, die die Natur zu verſchönern gemacht ſind, allemal das Gröſſeſte, das Edelſte zum Augenmerk haben; wo kann man das vollkommene Tragiſche anders finden, als bey den Königen? Ohne zu rechnen, daß ſie eben ſolche Menſchen ſind, als wir, und uns folglich durch das Band der Menſchlichkeit rühren: ſo macht auch noch die hohe Stufe, worauf ſie ſtehen, ihren Fall merkwürdig. Der Raum, den ſie durch ihre Gröſſe einnahmen, ſcheint ein gröſſeres Leeres in der Welt zurück zu laſſen. Endlich vermehrt auch der Begriff von Macht und Glücke, den man mit ihrem Namen verbindet, das Schrecken und das Mitleiden unendlich. Alſo kennt derjenige Artiſt ſeinen Vortheil nicht, der uns durch unheroiſche Subjekte Thränen auspreſſen will. Wie ſchwer

iſt

iſt es nicht zu erhalten, wenn man auch alle ſeine Vortheile in Acht nimmt!

III. Kapitel.

Was eine Handlung tragiſch macht.

Die erſte Eigenſchaft der tragiſchen Handlung iſt alſo dieſe: ſie muß heroiſch ſeyn. Allein dieß iſt nicht genug; ſie muß auch von der Art ſeyn, Furcht und Mitleid zu erregen: dieß iſt ihr Unterſcheidungszeichen, dieß macht ſie eigentlich tragiſch. Die Epopöe beſchreibt eben ſo wohl eine heroiſche Handlung, als die Tragödie; weil aber ihr vornehmſter Endzweck iſt, Erſtaunen und Bewunderung zu erregen, ſo rührt ſie die Seele nur, um ſie nach und nach zu erheben. Sie kennt nicht die heftigen Erſchütterungen, ſie kennt das Schaudernde des Theaters nicht; ſie gleicht mehr den Sitten, als den paſſionirten Bewegungen.

Wir wiſſen, wie ſchwer es iſt, die Paſſionen zu zergliedern, und die Elemente, woraus ſie jedesmal zuſammen geſetzt ſind, von einander zu ſondern: die Falten und geheimen Triebfedern des Herzens ſind unendlich. Auch wollen wir es hier nicht unternehmen, durch allzu ſubtile Beſchreibungen und Definitionen den abgemeſſe-

nen Grad und Charakter der Empfindungen anzugeben, die die Tragödie hervorbringen muß.

Alles Vergnügen, und aller Kummer, den man in der Tragödie empfindet, iſt auf dieſe Wahrheit gegründet: Ich bin ein Menſch, und alles, was den Menſchen angeht, das geht mich an: Homo ſum, humani nihil a me alienum puto. Alſo muß man in der Tragödie einen Menſchen aufführen, der die Menſchheit, ihre Leidenſchaften, ihre Ausſchweifungen, ihre Schwachheiten und ihr Unglück in ſeiner eigenen Perſon lebendig vorſtellt; und muß ihn auf einer ſolchen Seite zeigen, die Mitleid und Furcht erregen kann.

Das Mitleid bewegt unſer Herz, weil wir unſern Nächſten unglücklich ſehn. Die Furcht beklemmt unſere Bruſt, weil wir für uns das Unglück befürchten, das wir an andern ſehn; doch wird dieſe Furcht durch eine geheime Vergleichung verſüßt, die wir zwiſchen unſerm Zuſtande und dem Zuſtande des Leidenden anſtellen.

Suave, mari magno turbantibus æquora ventis
E terra magnum alterius ſpectare laborem:
Non quia vexari quemquam'ſt jucunda voluptas,
Sed, quibus ipſe malis careas, quia cernere ſuave'ſt.
Lucr. lib. II.

Obgleich

Obgleich dieſe Leidenſchaften oft etwas vom Zorne, vom Neide, von der Grauſamkeit, von der Verzweifelung, vom Widerwillen und von der Verachtung an ſich haben: ſo ſind ſie doch gänzlich davon unterſchieden. Die Erſchütterungen, die von dieſen herkommen, ſind ſo zerſtörend, wie die Leibesſtrafen, und ſcheinen die Seele vielmehr zu zerreißen, als zu rühren. Bey den handelnden Perſonen können ſie ſich finden: allein dieſes muß dazu dienen, andere und ganz verſchiedene Leidenſchaften bey den Zuſchauern zu erregen. Denn es iſt wohl zu bemerken, daß die Empfindungen an beiden Theilen nicht einerley ſind: der Hochmuth bey den handelnden Perſonen erregt den Neid bey den Zuſchauern; die Grauſamkeit erregt das Entſetzen, der Schmerz das Mitleiden, die Falſchheit den Unwillen; und ſo geht es mit allen übrigen.

Das unterſcheidende Kennzeichen der Tragödie iſt alſo nicht die Art von Empfindung, die ſie enthält, ſondern die ſie hervorbringt.

Wenn Empfindungen, die ſich nicht für ſie ſchicken, mit in das Gewebe ſolcher hineinkommen, die ſich für ſie ſchicken: ſo müſſen dieſe letztern zum wenigſten die Oberhand behalten, und die andern einwickeln und verſtecken. Was

iſt abſcheulicher, als der Charakter, die Perſon, die Thaten der Medea? Sie hat ihren Vater verrathen, ihren Bruder zerriſſen, den Pelias umgebracht, unter dem Scheine, ihn zu verjüngen; ſie verbrennt den Kreon, den König zu Korinth, und ſeine Tochter; ſie erwürgt ihre eigenen Kinder, und ſpottet des Jaſons, der ſich aus Verzweifelung erſticht: Dinge genug, einen Abſcheu zu erregen! Allein man betrachte die Urſache. Das Abſcheuliche der That bleibt, und doch erweckt ſie Mitleiden. Medea hatte im Grunde Recht, und Jaſon hatte Unrecht. Wann die Leidenſchaften ſich rächen, ſo wundern wir uns nicht, daß ſie die Gränzen überſchreiten. Medea iſt verliebt, ſie iſt ſchändlich betrogen worden, ſie iſt voll Wut, und hat, als Zauberinn, alle Mittel zur Rache in ihrer Gewalt. Kann er mich wohl verlaſſen, nach ſo viel Gutthaten? Wagt er es wohl, mich zu verlaſſen, nach ſo viel Uebelthaten? In dieſem Falle ſcheint einer Verliebten alles erlaubt zu ſeyn; und wenn ſie Gräuel ausübt, ſo beklagt man ſie, daß ſie dazu genöthigt worden iſt. Alle ihre Uebelthaten haben die Liebe zum Grunde; und alles, was aus dieſer Leidenſchaft entſpringt, hat man Schwachheit genug, für ein Unglück anzuſehn. Es erregt

regt Furcht und Mitleiden; folglich iſt es tragiſch.

Eine Tragödie, die dieſe Empfindungen nur ſchwach erregt, iſt unvollkommen; erregt ſie ſolche gar nicht, ſo iſt ſie keine wahre Tragödie; erregt ſie ſolche nur an einigen Stellen, ſo iſt ſie nur an dieſen Stellen eine Tragödie. Was iſt tragiſches, zum Exempel, an einer Handlung, die auf Befehl einer Geliebten wider einen Tyrannen unternommen wird, die nicht gelingt, und die ſich mit Freude und Verſöhnung der feindlichen Parteyen endiget? Sie iſt, wenn man will, ein heroiſches Schauſpiel, weil ein wichtiges Intereſſe darinn regiert, und weil Könige die Handlung verrichten. Sobald aber nichts wahrhaftig tragiſches darinn herrſcht, ſo iſt ſie keine wahre Tragödie.

Laßt uns nunmehr unterſuchen, worinn dieſes Tragiſche beſteht; welches, nach der Stärke des Ausdruckes genommen, eine Tragödie zu einer Tragödie, oder ſie mehr oder weniger dazu macht.

Es ſcheint, als ob eine Handlung, von welcher Art ſie auch iſt, wäre es auch der Tod eines Menſchen, an ſich ſelbſt betrachtet, nicht tragiſch iſt; ſondern daß ſie es nur erſt durch ihre Umſtände wird, und vornehmlich durch die

Umſtände der handelnden Perſonen. Dieſe beſtimmen das Tragiſche und ſeine verſchiedenen Grade.

Dieſe Umſtände befinden ſich entweder auf Seiten deſſen, der handelt, oder auf Seiten deſſen, wider welchen gehandelt wird. Wir wollen die verſchiedenen Fälle von beiden Arten durchgehn.

Der Menſch, welcher eine Handlung verrichtet, iſt entweder gänzlich gut, wie Polieukt, oder gänzlich böſe, wie Atreus, oder er ſteht in der Mitte, wie Oedipus.

Die Unternehmung eines guten Menſchen muß gut ſeyn, ſonſt würde er aufhören, ein guter Menſch zu ſeyn. Die Unternehmung eines böſen Menſchen muß böſe ſeyn, ſonſt würde er aufhören, ein böſer Menſch zu ſeyn. Die Unternehmung eines Menſchen von mittler Art muß an ſich ſelbſt gut ſeyn, aber von Dingen begleitet werden, die dieſen Menſchen tadelnswerth machen. Denn wenn ſeine Handlung an ſich ſelbſt weder gut noch böſe wäre, ſo hätte ſie gar keinen Charakter. Wenn ſie nur mittelmäßig gut oder böſe wäre, ſo hätte ſie nichts heroiſches. Wenn ſie böſe wäre, ſo wäre es die Handlung eines böſen Menſchen. Sie muß alſo gut ſeyn; ſie muß aber von einem

Men=

Menſchen herkommen, der nicht allezeit gut geweſen iſt, oder der es auf einer gewiſſen Seite nicht iſt.

Die Unternehmung eines Tugendhaften muß natürlicher Weiſe einen glücklichen Ausgang haben und ſich mit Zufriedenheit endigen. Es ſind allen Gemüthern gewiſſe allgemeine Geſetze der Billigkeit und Wohlanſtändigkeit eingeprägt, die der theatraliſchen Welt zur Regel dienen; und die verſchiedenen Einſchränkungen oder Ausdehnungen, die ihnen unſere Eigenliebe nach Gutdünken giebt, gehen nicht ſo weit, daß ſie den Grund derſelben umſtoßen ſollten. Alſo kann man als ausgemacht annehmen, daß wir uns allemal zu demjenigen halten werden, der am edelſten, am großmüthigſten, am wenigſten ungerecht handelt: will man uns ergetzen, ſo muß dieſer den Sieg davon tragen; will man uns betrüben, ſo muß er umkommen.

Wenn ein Gottloſer durch ſeine Kunſtgriffe und Bosheiten über einen gleich gottloſen Menſchen triumphirt, ſo iſt hierinn nichts tragiſches. Der Ueberwundene verdienet kein Mitleiden; der Ueberwinder keinen Glückwunſch. Auch ſieht man dergleichen Fabeln nicht leicht auf der Bühne. Einer von beiden iſt allezeit gut, zum wenigſten vergleichungsweiſe. Me-

dea ſelbſt, ſo Medea ſie iſt, iſt beſſer, als Jaſon, in der Tragödie des Corneille.

Wenn ein Tugendhafter über einen Laſterhaften den Sieg erhält, ſo entſteht daraus ein Affekt der Freude, der die vorhergegangenen Unruhen und Beſorgniſſe aufwiegt. So unternimmt es Eſther, ihr Volk zu befreyen und den Unterdrücker zu beſtrafen: es gelingt ihr. Weil aber die Unruhen an ſich ſelbſt nicht tragiſch, ſondern nur eine Vorbereitung zum Tragiſchen ſind: ſo iſt ein ſolches Schauſpiel, wenn auf dieſe Unruhen Freude folgt, faſt nichts weiter, als heroiſch. Auch behauptet Ariſtoteles, daß die fröhliche Auflöſung mehr komiſch als tragiſch ſey.

Wenn ein laſterhafter Menſch etwas wider einen tugendhaften unternimmt, wie Athalia wider den Jojada und den jungen Joas, und der laſterhafte unterliegt und der unſchuldige triumphirt: iſt da die Beſtrafung des Laſterhaften, die Beſtrafung einer Athalia, wohl tragiſch genug? Nein; Athalia iſt eine Afterköniginn, die durch tauſend Mordthaten den Thron erhalten hat, und die geſtraft zu werden verdient. Iſt die Situation des Jojada tragiſch? Hier möchte ich mich nicht unterſtehen, eine gleiche Antwort zu geben. Er iſt gezwungen, zu gewaltſamen Mitteln zu ſchreiten; er

hat

hat nöthig, ſich mit Muth und Entſchloſſenheit zu waffnen, eine ſtolze Königinn in den Staub zu legen; er iſt in Gefahr, ſich ſelbſt, den jungen König, alle Leviten ins Verderben zu ſtürzen. Ueberdem iſt die Unſchuld des jungen Joas rührend. Alle dieſe vermiſchten Umſtände können wohl ohngefähr dasjenige hervorbringen, was wir tragiſch nennen.

Wenn aber ein Menſch, der entweder tugendhaft iſt, oder doch mehr tugendhaft als laſterhaft iſt, ein Opfer ſeiner Schuldigkeit wird, wie die Kuriazier; oder ein Opfer ſeiner eigenen Schwachheit wird, wie Ariadne und Phädra; oder der Schwachheit eines andern, wie Polieukt; oder der falſchen Meynung eines Vaters, wie Hippolytus; oder der übereilten Hitze eines Bruders, wie Kamilla; wenn er durch ein Unglück, das er nicht vermeiden konnte, von ſeiner Höhe herab geſtürzet wird, wie Andromache; oder durch eine Art von Verhängniß, dem alle Menſchen unterworfen ſind, wie Oedipus: ſehet da etwas wahrhaftig tragiſches, etwas das uns bis in die innerſte Seele rührt, und uns zu Thränen zwingt! Man thue die Grauſamkeit der Handlung hinzu, nebſt der Größe und Hoheit der Perſonen: ſo iſt die Handlung heroiſch und tragiſch zugleich, und

erregt in uns ein Mitleiden, vermiſcht mit Furcht und Schrecken; weil wir Menſchen ſehen, und zwar Menſchen, die gröſſer, mächtiger, vollkommener ſind, als wir, und die unter den Schickſalen der Menſchheit erliegen. Wir haben das Vergnügen der Rührung, und zwar einer ſolchen Rührung, die noch nicht bis zur Höhe des Schmerzens hinaufſteigt, (weil der Schmerz die Empfindung derjenigen Perſon iſt, die jetzt leidet,) ſondern die auf derjenigen Stufe ſtehen bleibt, wo ſie bleiben muß, um ein Vergnügen zu heiſſen.

Bisher haben wir mehr die Perſonen betrachtet, welche handeln, als diejenigen, wider welche man handelt. Dieſe letztern verſtärken das Tragiſche gleichfalls.

Daß ein gleichgültiger Menſch einen andern Menſchen im Jachzorne erſchlägt, iſt ein unglücklicher Zufall. Hier iſt nichts als ein augenblicklicher Streit der Leidenſchaften, woraus ſich keine Tragödie machen läßt. Oedipus hat einen Unbekannten umgebracht: dieſes iſt ein Mord; die That iſt abſcheulich, allein ſie iſt ſo gewöhnlich, daß ihre Erzählung das Herz noch nicht beunruhiget.

Daß aber ein Feind ſeinen Feind erwürgt, iſt eine Sache, wobey ſich vielerley Affekten anbrin-

anbringen laſſen. Die Rache iſt an ſich ſelbſt eine tragiſche Leidenſchaft, ſo bald ſie grauſame Mittel ergreift. Sie ſchmiedet ihre Anſchläge, ſie verbirgt ſie, ſie läßt ſie zu rechter Zeit ausbrechen. So iſt Medea, die am Jaſon Rache ausübt, ein wahrhaftig tragiſcher Stoff. Man ſieht hier nicht darauf, ob der Feind zu ſehr geſtraft worden iſt; wenn er nur verdient hat, geſtraft zu werden, ſo iſt es ſchon genug. Ja, da hier eine Leidenſchaft die Strafe austheilt, ſo muß ſie die rechtmäßigen Gränzen überſchreiten, um wahrhaftig tragiſch zu ſeyn. Doch darf ſie eben nicht ſo weit gehen, daß ſie einem Vater das Blut ſeines Sohnes zu trinken giebt: dieß iſt nicht mehr ſchrecklich, dieß iſt abſcheulich.

Wenn ein Feind ſeinen Feind angreift und ihn nicht überwältiget, ſo muß er ſelbſt unterliegen, ſonſt iſt der Stoff nicht tragiſch. Die Rache, die ſich durch die Ehrfurcht, oder durch die Bewunderung einer großen Tugend zurück halten läßt, iſt mehr epiſch, als tragiſch. Athalia greift den Joas an; ſie kann ihn nicht zu Grunde richten: ſie geht ſelbſt zu Grunde. Eben ſo iſt es mit der Kleopatra in der Rodogune, mit der Phädra, und mit einigen andern beſchaffen. Es iſt nicht genug, daß die Lei-

denſchaft

denſchaft weit gehe, ſie muß durchbrechen, oder ſie muß an dem Hinderniſſe ſcheitern, das man ihr entgegen ſtellt.

Wenn endlich ein Freund ſeinen Freund angreift, ſo ſind hiebey drey Fälle möglich: der erſte iſt, daß er ihn für ſeinen Feind hält, und ihn nicht eher erkennt, als bis er ihn getödtet hat; der andere iſt, daß er ihn in dem Augenblicke erkennt, wo er ihn tödten will.

Wird der Freund von ſeinem Freunde, der Sohn von ſeinem Vater, der Vater von ſeinem Sohne getödtet und die Erkennung folgt auf die That: ſo iſt nichts trauriger, als dieſes.

Wird das Opfer nicht vollzogen, ſo macht die Erkennung in einem ſo kritiſchen Augenblicke ein erſtaunliches Aufſehen. Das Entſetzen vor der Gefahr, und die Freude, ihr entgangen zu ſeyn, nebſt dem Vergnügen, einen Vater, einen Bruder, einen Sohn wieder zu finden, machen eine verwickelte und zuſammengeſetzte Empfindung aus, wodurch die Seele aus ſich ſelbſt geſetzt wird.

Der dritte Fall iſt, daß ein Freund ſeinen Freund angreift, den er dafür erkennt, indem er itzt durch eine höhere Urſache gezwungen wird, einen Sohn, einen Bruder, einen Vater, einen Liebhaber aufzuopfern. Dieſes iſt eine

zweyte

zweyte Gattung des Tragiſchen, worinn ſich Corneille vor allen andern hervorgethan hat. In den andern Fällen kämpfen die Leidenſchaften zwar auch; aber in unterſchiedenen Perſonen: Athalia waffnet ſich wider den Joas, Eſther wider den Haman, Cinna wider den Auguſt. Hier aber geht der Kampf bey Einer Perſon und in Einem Herzen vor; welches weit heftigere Erſchütterungen, weit grauſamere Wehen verurſacht. So liebt Roderich die Chimene bis zum Sterben, und ſeine Schuldigkeit will, daß er ihren Vater umbringen ſoll. Er bringt ihn um. Chimene iſt verbunden, Roderichs Tod zu fodern: und dieſes iſt der Liebhaber, den ſie anbetet. Ein ſolcher Kampf iſt intereſſant. Zwo Leidenſchaften von heroiſcher Größe zerreiſſen Ein Herz: welche von beiden wird überwinden? Nach den Geſetzen des Anſtandes muß die edelſte den Sieg davon tragen. Die Liebe muß der Ehre, das Leben der Religion aufgeopfert werden; ſonſt macht man lauter ſchmachtende Helden, die die Seele mehr entnerven, als erheben und ſtärken.

Es iſt nicht nothwendig, daß Blut vergoſſen werde, um tragiſche Empfindungen hervorzubringen. Ariadne vom Theſeus auf der Inſel Naxus, Philoktet auf der Inſel Lemnus verlaſ-

ſen,

ſen, ſind daſelbſt in tragiſchen Situationen, die ſo grauſam ſind, als der Tod ſelbſt; ja die ſelbſt die traurigſte Geſtalt des Todes an ſich tragen: weil man hier Schmerz, Verzweiflung, Troſtloſigkeit, kurz, allen Jammer des menſchlichen Herzens vereinigt erblickt.

IV. Kapitel.

Welches der moraliſche Endzweck der Tragödie ſeyn kann.

Man verſteht unter dem moraliſchen Endzwecke eines Gedichts dasjenige, was daraus für die Sitten folgt. Der moraliſche Endzweck der Fabel iſt, eine nützliche Lehre; der Satire, die Beſſerung des Laſters durch den unmittelbaren Tadel deſſelben; der Komödie, die Beſſerung des Lächerlichen durch den Spott; der Endzweck der Epopöe iſt, die Seele durch edle Begriffe und großmüthige Empfindungen zu erheben.

Nicht, als ob ich glaubte, daß man dieſe Abſichten bey Feſtſetzung der verſchiedenen Dichtungsarten gleich anfangs gehabt habe; ich bin vielmehr überzeugt, man habe gar nicht daran gedacht. Die Natur leitete die erſten Artiſten durch den bloßen Geſchmack; ſie giengen wie ein Blinder

Blinder an der Hand ſeines Führers. Weil man aber fand, daß diejenigen Gedichte am angenehmſten waren, die durch den Weg des Vergnügens zu irgend einer nützlichen Sache führeten: ſo urtheilte man, daß ſelbſt in den Werken, die zum Vergnügen der Einbildungskraft beſtimmt ſind, Weisheit und Vernunft zum Grunde liegen müßte. Damals alſo, da die Kunſt, ſo zu reden, ihren Weg wieder zurück gieng, um ihn deſto richtiger zu bezeichnen, beſtimmte man allererſt mit Gewißheit den Endzweck und das Ziel, nach welchem man zu ſtreben hatte.

Die Tragödie mußte alſo damals, eben ſo, wie die übrigen Gedichte, ihren eigenthümlichen, ihren unterſcheidenden Endzweck haben. Weil ſie aber von vielen und ſehr verſchiedenen Seiten betrachtet werden kann: ſo war dieſer Endzweck bey ihr ſchwerer zu beſtimmen, als bey den übrigen Dichtungsarten. Indeſſen können wir wohl überhaupt als ausgemacht annehmen, daß es weder ein Sittenſpruch iſt, wie in der Fabel, noch eine Unterweiſung, die zuerſt an den Verſtand gerichtet wird, um hiernächſt auf den Lebenswandel gedeutet zu werden.

Wenn man haben will, daß die Tragödie ein ſolcher Unterricht ſeyn ſoll, ſo getraue ich mir

zu behaupten, daß man gerade wider ihren Endzweck handelt. Man mag nun einen ſolchen Lehrbegriff durch Unterſuchungen von allerley Art zu bemänteln und einzukleiden ſuchen: ſo läuft doch bey denen, welche haben wollen, daß ſie ein eigentlicher Unterricht ſeyn ſoll, alles darauf hinaus, zu behaupten: die Tugend müſſe in der Tragödie belohnt, und das Laſter beſtraft werden, damit der Zuſchauer den Schluß daraus ziehe, daß man jene ausüben und dieſes vermeiden müſſe. Iſt aber dieſes wahr, ſo muß eine jede Tragödie die Tugend in Gefahr bringen, um ſie zuletzt triumphiren zu laſſen, und eben ſo auch das Laſter auf einige Augenblicke triumphiren laſſen, um bald darauf ſeinen Untergang deſto merkwürdiger zu machen. Allein, wenn es ausgemacht iſt, daß die Beſtrafung des Laſters nicht tragiſch iſt, und daß die Belohnung der Tugend Freude und Zufriedenheit, und nicht Furcht und Mitleiden erweckt: wo bleibt alsdann die Tragödie? Je richtiger und einleuchtender die Lehre ſeyn wird, je weniger werden tragiſche Leidenſchaften erregt werden. Dieß iſt außer allem Zweifel. Wählt man aber zweydeutige Handlungen, ſolche, die etwas vom Laſter und etwas von der Tugend an ſich haben: ſo muß der Unterricht nothwendig

in

in eben dem Grade zweydeutig werden. Will man die Phädra belohnen? Eine unerlaubte Leidenſchaft ſtürzt ſie in die größeſten Verbrechen; ſie geht ſo weit, daß ſie die Tugend fälſchlich anklagt und jämmerlich umkommen läßt. Will man die Phädra beſtrafen? Die Götter haben ſie in das Laſter verwickelt, oder, wenn man lieber will, eine unbezwingliche Neigung hat es gethan; aber eine Neigung, die ſie verabſcheut, von der ſie ſich mit unglaublicher Mühe loszumachen ſucht. Will man ſagen, Phädra iſt keine wahre Tragödie? — Hat wohl Frankreich eine, die mehr Furcht und Mitleiden erregt? — Wäre ſie aber nicht weit vollkommener, wenn die moraliſche Lehre klar und beſtimmt wäre? Wäre dieß nicht eine Schönheit mehr? — Nein, weil es keine Schönheit der Gattung ſeyn würde, ſondern vielmehr dienen würde, das ganze Weſen der Gattung zu verkehren. Man weiß den Grundſatz des Ariſtoteles über dieſen Punkt. *) Corneille dachte eben ſo, und erklärte ſich darüber in der Zueignungsſchrift vor ſeiner Medea auf folgende Weiſe: „Hier wird man, ſagt er, das Laſter „auf ſeinem Triumphwagen erblicken, und we-

„nig

*) Ariſtoteles Dichtkunſt, 13 Kap.

„nig Perſonen auf der Bühne ſehn, deren Sit„ten nicht mehr böſe, als gut wären. . . . .
„Die dramatiſche Poeſie ſchildert uns eben ſo
„wohl die guten als die böſen Handlungen, ohne
„uns die letztern zum Muſter vorzuſtellen; und
„wenn ſie uns Abſcheu vor ihnen beyzubringen
„ſucht, ſo geſchieht es nicht durch die Beſtra„fung derſelben, die ſie ſich eben keine Mühe
„giebt uns vorzuſtellen, ſondern durch ihre na„türliche Häßlichkeit, die ſie ſich in ihr wahres
„Licht zu ſetzen bemüht.“

Der Pater Le-Boſſü war der erſte, der, um die Poeſie mit gewiſſen Leuten wieder auszuſöhnen, ſolche von dieſer ſpekulativiſchen Seite zu zeigen für nöthig fand. Es kamen andre, die keinen Unterricht kannten, als ſolchen, der in Sätze verfaßt wird: dieſe wollten überall Schullehren anbringen; gleich als wenn es keinen andern Weg gäbe, den Menſchen zur Tugend anzuführen, als Schlußreden und Beweiſe. Vielleicht hat die Tragödie einen ganz andern Weg zu finden gewußt. Man erlaube mir, meine Gedanken hierüber ein wenig weitläuftiger auszuführen.

Ich glaube, jedermann wird zugeſtehen, daß die Tragödie, überhaupt davon zu reden, eine Beſchäfftigung der Seele vermittelſt trauriger

Bewe-

Bewegungen iſt. Ein jedes Trauerſpiel kündigt ſich ſchon durch ſeine erſten Zeilen als ein ſolches an. Wiederholte Bewegungen müſſen, wie alle übrigen Beſchäfftigungen der Seele, ſich in Fertigkeiten verwandeln, und die Wirkung dieſer Fertigkeiten, es mögen nun Tugenden oder Laſter ſeyn, welches ich hier noch nicht unterſuche, iſt nothwendig dieſe: ſie machen, daß die Seele leichter zu bewegen iſt, und daß ſie ſich durch Unglücksfälle nicht ſo leicht niederſchlagen läßt; *) weil jede Fertigkeit dieſe nothwendige Folge hat, daß ſie derjenigen Seelenkraft, die beſchäfftiget wird, die Beſchäfftigung leichter macht, daß ſie die Seele an den Gegenſtand gewöhnt, welcher ſie beſchäfftiget. So neu dieſer Geſichtspunkt vielleicht ſcheinen mag, ſo halte ich ihn nichts deſto weniger für gründlich, und für den ſicherſten uns zu dem Zwecke zu führen, den wir ſuchen.

Man hat ſchon lange geſagt, die Hinrichtung der Miſſethäter ſey die Tragödie des gemeinen Volks. Ich frage, läuft das Volk darum hin, um dort zu lernen, daß man weder tödten noch ſtehlen müſſe? Hat es wohl ein Geſetz nöthig, um dieſes zu wiſſen? Es läuft dar-

*) Befeſtigt deinen Muth, verhärtet nicht dein Herz.
Voltaire.

um hin, eine lebhafte Erſchütterung, einen gewiſſen körperlichen Schauer zu empfangen, deſſen ſich die weiſe Regierung als einer Triebfeder bedient, das Volk immer weiter vom Verbrechen abzulenken: weil der Begriff des Verbrechens, welches in den Anfällen der Leidenſchaft begangen wird, mit der Furcht vor der Leibesſtrafe zuſammenhängt, einer Furcht, die, ungeachtet der Leidenſchaft, in der Seele zurückbleibt.

Die Römer ließen zur Luſt in ihren Amphitheatern Kriegsgefangene, die von Fechtern unterrichtet waren, auftreten und ſich einander ermorden. Dieß war ihre Tragödie. *) Geſchahe dieß, um der Nation die Lehre zu geben, man müſſe tapfer ſeyn, den Feind angreifen, niemals die Flucht nehmen? Es geſchah, um die Herzen der Römer zu ſtälen, ſie wider das Mitleid

*) Die Römer waren ohne Zweifel weniger empfindſam und von härterm Herzen, als andre geſittete Nationen. In ihren Tragödien kommen Dinge vor, die uns Grauſen und Abſcheu erwecken würden, wenn wir ſie vorgeſtellt ſähen. Theſeus läßt ſich, in der Tragödie des Seneka, die zerriſſenen Gliedmaßen ſeines Sohnes Hippolytus herbey bringen. Er nimmt ſie, eines nach dem andern, ſo blutig ſie ſind, den Kopf, die Arme, die Schenkel, die Bruſt ꝛc. und legt ſie auf einen Tiſch vor ſich hin. Man mußte im Amphitheater abgehärtet worden ſeyn, um den Anblick eines ſolchen Schauſpiels auszuhalten.

Mitleid zu härten, ſie zu gewöhnen, ihr Blut für das Vaterland gleichgültig fließen zu ſehn. *)

Ein rohes und hartes Volk muß etwas Wirkliches haben, welches zärtlichern Menſchen ein Abſcheu ſeyn würde. Das Römiſche Herz bedurfte dergleichen; es hatte ſtarker Eindrücke nöthig.

Die Griechen, ein ſanfteres und leutſeligeres Volk, erfanden die Kunſt, die Seele mit dem Unglücke der Menſchheit zu beſchäfftigen, indem ſie dasjenige, was die phyſiſche Bewegung angenehmes und nützliches an ſich hatte, von demjenigen abſonderten, was ſie hartes und unmenſchliches an ſich haben konnte. Sie ſtelleten ihren Mitbürgern nicht das Unglück ſelbſt zur Schau, ſondern das Gemälde des Unglücks, und zwar eines Unglücks, das aus Urſachen entſtand, denen ſich die Menſchen täglich ausgeſetzt ſehn. Sie ſchilderten die Ausbrüche einer heftigen Leidenſchaft, die unüberſteigliche Hinderniſſe antrifft, an welchen ſie ſcheitern muß; plötzliche und jämmerliche Unglücksfälle, die keine menſchliche Klugheit vorherſehn oder abwenden konnte; Streiche des Schickſals, oder

*) Daher läßt Corneille den Kuriaz ausrufen:
Ich ſage dem Himmel Dank, daß ich kein Römer bin,
Daß meine Seele noch Menſchlichkeit behalten darf.

Schläge des Himmels, der ein altes oder neues Verbrechen ſtrafen, eine Tugend läutern und bewähren will. *)

Dieſes Gemälde war rührend: denn es war der unglückliche Menſch einem Menſchen vorgeſtellt, der es ſelbſt werden konnte. Es war angenehm: denn die phyſiſche Bewegung, die in der Wirklichkeit zu ſtark geweſen wäre, ward durch die Nachahmung gemildert. Es war anziehend, wegen der heimlichen Vergleichung, die der glückliche Zuſchauer zwiſchen ſeinem Zuſtande und dem Zuſtande des Leidenden anſtellt.

Endlich fand man dieſes Gemälde auch nützlich: erſtlich für uns ſelbſt, weil es uns die Erfahrung ohne den Schmerz gab, weil es uns kriegeriſch machte, ohne uns in den Streit zu führen; nachmals auch für andre, weil es uns empfindſam gegen das Unglück unſers Nebenmenſchen machte, und ihm in unſerer Empfindſamkeit eine ſchleunige Hülfe zubereitete. Es war alſo die moraliſche Wirkung der Tragödie mit zwey Worten: Furcht und Mitleiden.

Damit

*) Wenn man einen Stoff von dieſer letztern Art behandelt, ſo muß man ſich hüten, ihn nicht durch Flüche und Schmähungen auf die Götter zu verunſtalten, welches unſer Mitleiden in Unwillen, und unſre heilſame Furcht in Abſcheu und Entſetzen verwandeln würde.

Damit aber die Tragödie dieſe heilſame Wirkung hervorbringen konnte, ſo mußten Furcht und Mitleiden tugendhafte Leidenſchaften ſeyn, ſonſt hätte man Ein Uebel an die Stelle des andern geſetzt.

Ariſtoteles ſagt uns in der Erklärung, die er von der Tragödie giebt: daß dieſes Gedicht gemacht ſey, die Furcht und das Mitleiden, die ſie hervorbringt, zu reinigen. Dieſes entſcheidende Urtheil, welches man als ein vollkommenes Orakel aufgenommen hat, weil es mit dem Anſehen deſſen, der es giebt, die Dunkelheit des Begriffs und die Klarheit des Ausdrucks verbindet, hat die Ausleger ungemein gemartert. Wenn ein Mann, wie Ariſtoteles, ohne allen Eigennutz, einen zuverſichtlichen Ausſpruch in Sachen thut, die wirklich zum Gebiete des menſchlichen Verſtandes gehören: ſo muß man alle Mittel und Wege verſuchen, ihn zu erklären, oder die bündigſten Beweisgründe haben, ihn zu widerlegen.

Furcht und Mitleiden reinigen oder läutern, heißt, ihnen das benehmen, was ſie zu viel, oder was ſie fremdes an ſich haben mögen, welches ſie hindern könnte, ſo nützlich zu ſeyn, als ſie es ſonſt ſeyn würden. Man begreift leicht, daß Furcht und Mitleiden der menſchli-

chen Natur nützlich ſeyn können; aber wie können ſie beide, aus Mangel der Läuterung, es zu ſeyn aufhören?

Alles wird ſich durch ein einziges Beyſpiel erklären laſſen. Wir wollen einmal einen Menſchen annehmen, der jung, reich, bey vollkommener Geſundheit iſt, dem das Glück allezeit wohl gewollt, der niemals erfahren hat, was man einen herznagenden Kummer nennt, der das Unglück nur aus Erzählungen kennt, das heißt, der es gar nicht kennt. Beym erſten Anfalle eines heftigen Schmerzens, eines gefährlichen Uebels, wird er aus ſeiner Faſſung kommen; das Schrecken bemächtigt ſich ſeiner Sinne: er iſt ein Soldat, der beym erſten Feuer alle die Gegenwart des Geiſtes verliert. Man nehme an, daß ſein anderes Selbſt ein ſolches Schickſal erfährt: nun wird ihn ſein ausnehmendes Mitleid faſt ſinnlos machen. Dieß iſt wahrlich nicht der Mann des Horaz, der zum Kampfe vorbereitet iſt, der im Glücke fürchtet, im Unglück hofft. Allein man laſſe ihn die Augen auf den Oedipus heften, der große Tropfen Blutes weint, ſo wird er die Schläge des Schickſals kennen lernen; auf den alten Horaz, der ſeine Kinder und Schwiegerkinder aufopfert, ſo wird er das Unglück der

Lage und der Umſtände kennen lernen; auf die Phädra, die ſich aus Verzweifelung vergiftet, ſo wird er das Unglück heftiger und unerlaubter Leidenſchaften kennen lernen; auf die Paulina, die ihren Gemahl durch die Hand ihres Vaters verliert, ſo wird er kennen lernen, was es heiſst, wenn uns das Eingeweide ſelbſt zerriſſen wird. In welcher Schule könnte er ſich wohl beſſer und mit wenigern Unkoſten üben und vorbereiten? Bald wird er ſein eigenes und ſeines Freundes Unglück mit andern Augen anſehn und ſeinen Muth darnach prüfen und abmeſſen lernen; er wird Mittel dagegen zu finden wiſſen, oder es ertragen, als eine Laſt die mit der menſchlichen Natur verbunden iſt. Kurz, wann er ſelbſt wird angegriffen werden, ſo wird ihn ſeine Furcht, die in die gehörigen Schranken zurückgewieſen iſt, noch andere Menſchen wahrnehmen laſſen, die weit gröſsere Stürme zu überſtehen hatten, als er; und wenn das Unglück ſeinen Freund trifft, ſo wird er wiſſen, daſs das wahre Mitleid nicht in einer fruchtloſen Empfindſamkeit des Herzens beſteht, die deſto fruchtloſer iſt, je heftiger ſie iſt, ſondern in einer wirkſamen Empfindung, die dem Unglücklichen zugleich die Hand bietet.

Wenn alſo Furcht und Mitleiden heilſame Tugenden werden ſollen, ſo müſſen ſie lauter und nicht übermäßig ſeyn. Iſt die Furcht mit Entſetzen vermiſcht, ſo macht ſie die Seele ehe verwildert, als ſtandhaft; iſt das Mitleiden mit Schwachheit vermiſcht, ſo artet es in Kleinmüthigkeit aus. Bleiben beide unter einem gewiſſen Grade ſtehn, ſo ſtreifen ſie die Seele nur, ohne ſie zu bewegen; gehn ſie über dieſen Grad hinaus, ſo reißen ſie ſolche mit ſich fort, oder betäuben und verſteinern ſie. Man mußte ſie alſo auf den gehörigen Grad bringen, ſie reinigen, ſie von allem abſcheiden, was ihre Natur ändern konnte, um ſie dem menſchlichen Geſchlechte wahrhaftig nützlich zu machen.

Iſt dieſes dasjenige, was Ariſtoteles die Reinigung der Furcht und des Mitleidens, *καταρσιν φοβου και ἐλεος* nennt? Ich glaube es. Und auf der andern Seite, iſt dieſes in der That die Wirkung der Tragödie? Es wäre, zu ihrer Ehre, zu wünſchen. So viel iſt gewiß, daß, in dem Verſtande, wie wir geſagt haben, die tragiſche Furcht und das tragiſche Mitleiden dem Menſchen nützlich ſeyn können. Weiter will ich nicht gehn. Doch muß ich noch dieſes hinzufügen, daß alle übrigen Wirkungen, die ſie hervorbringen kann, alle politi-

politiſchen Abſichten, die man ihr zuweilen beylegt, alle Allegorien und Anſpielungen, die man darinn finden mag, alle Lehren, alle ſchönen Sittenſprüche, bey ihr eben das ſind, was bey der Epopöe: Feinheiten des Künſtlers, und nicht der Endzweck der Kunſt. Eine Tragödie iſt mit dieſen Schönheiten und ohne dieſe Schönheiten, nicht mehr nicht weniger eine Tragödie, wenn ſie nur die Seele zum Unglück abrichtet, und ſie nach und nach zu den erwähnten Leidenſchaften führt, aus welchen wir Tugenden machen können.

V. Kapitel.

Von der Griechiſchen Tragödie.

Griechenland iſt die Schule aller ſchönen Künſte geweſen; hier muß man alſo den Urſprung der dramatiſchen Poeſie ſuchen. Die Griechen, dieſe mehrentheils mit einem glücklichen Naturelle gebornen Griechen, die den Geſchmack beſaßen, der allen übrigen Menſchen natürlich iſt, nehmlich gern außerordentliche Dinge zu ſehn, und die ſich in derjenigen Unruhe befanden, die allen eigen iſt, die Bedürfniſſe haben und ſie zu befriedigen ſuchen, mußten nothwendig allerley Verſuche anſtellen, die dramatiſche

matiſche Dichtkunſt ausfindig zu machen. Indeſſen haben ſie ſolche doch weder ihrem guten Kopfe, noch ihren Nachforſchungen zu danken gehabt.

Jedermann weiß, daß die Bacchusfeſte die erſte Gelegenheit dazu gegeben haben. Bacchus, der Gott der Weinleſe und der Freude, hatte Feſte, die von allen ſeinen Anbetern um die Wette gefeyert wurden, ſowohl von denen, die auf dem Lande lebten, als von den Einwohnern der Städte. Man opferte ihm einen Bock; unter dem Opfer ſang ein Chor von Prieſtern und vom Volke dieſem Gotte zu Ehren Hymnen, die von dem Opferviehe den Namen Tragödie oder Bocksgeſang, τραγος ῳδη, bekamen. Dieſe Geſänge waren nicht bloß in die Tempel eingeſchloſſen; man zog damit auf die Marktflecken herum. Man führte einen Menſchen, als einen Silen gekleidet, auf einem Eſel umher, und folgte ihm mit Singen und mit Tanzen. Andere, mit Hefen beſchmiert, und auf ihren Karren ſitzend, trillerten, mit dem Becher in der Hand, dem Gotte der Trinker zu Ehren ein Liedchen. In dieſem groben Entwurfe ſieht man eine wilde Freude, mit Gottesdienſt und Religion vermiſcht; man ſieht Ernſt und Gaukeley, gottesdienſtliche Geſän-

ge

ge und Trinklieder, Tänze und Schauſpiele. Aus dieſem Chaos entſtand die dramatiſche Dichtkunſt.

Dieſe Hymnen waren nichts als ein lyriſcher Geſang, ſo wie man ihn in der Aeneide beſchrieben findet, wo Virgil, nach aller Wahrſcheinlichkeit, die Opfer des Königes Evanders nach der Idee beſchreibt, die man zu ſeiner Zeit von den Chören der Alten hatte. Ein Theil des Volkes, Greiſe, Jünglinge, Frauen, Jungfrauen, nach dem die Gottheit war, deren Feſt man feyerte, ſtellete ſich in zwo Reihen, und jede Reihe ſang eine Strophe um die andere, bis die Hymne zu Ende war. Einige wurden von beiden Reihen zugleich, ja wohl gar vom ganzen Volke geſungen, welches einige Veränderung hervorbrachte. Weil aber doch immer geſungen ward, ſo herrſchte hier eine gewiſſe Monotonie, die die Verſammlung endlich einſchläferte.

Um mehr Mannichfaltigkeit hinein zu bringen, glaubte man, es würde nicht unſchicklich ſeyn, wenn man eine Perſon einführte, die etwas erzählete. Thespis verſuchte dieſe Neuerung zuerſt. *) Sein Redner, der vermuthlich

anfangs

*) Im vierten Jahr der ſechzigſten Olympiade, 537 Jahr vor Chriſti Geburt. Von den Gedichten des Thespis iſt nichts mehr vorhanden.

anfangs die Thaten des Bacchus erzählte, gefiel allen Zuſchauern. Bald aber nahm der Poet fremde Erzählungen, die dieſen Gott gar nicht betrafen: und auch dieſe wurden von den meiſten gebilligt. Endlich ward die Erzählung in verſchiedene Stücke getheilt, den Geſang deſto öfter zu unterbrechen, und das Vergnügen der Abwechſelung zu vermehren.

Weil aber nur Ein Redner auftrat, ſo reichte dieſes nicht hin, diejenige Mannichfaltigkeit hervorzubringen, deren Mangel man fühlete: es mußte ein zweyter hinzukommen, wenn ein Drama, ein ordentliches Geſpräch daraus werden ſollte. Indeſſen war der erſte Schritt gethan; und dieſes war ſchon viel.

Aeſchylus machte ſich des Thespis Erfindung zu Nutze, und ſchuf daraus das heroiſche Drama, oder die Tragödie. Er brachte zwey Unterredner, ſtatt Eines Redners, auf die Bühne. Er ließ ſie eine Handlung unternehmen, in die er alles hinübernahm, was ihm aus der epiſchen Handlung brauchbar zu ſeyn ſchien. Er brachte Ankündigung, Verwickelung, Auflöſung, Leidenſchaft, Intereſſe hinein. Nachdem er einmal den Einfall gehabt hatte, das Epiſche in ein Schauſpiel zu bringen, ſo mußte das übrige von ſelbſt folgen. Er gab

ſeinen Spielern Charakter, Sitten, eine anſtändige Sprache; und der Chor, welcher anfangs das Hauptwerk bey dem Schauſpiele geweſen war, ward nunmehr ein Nebenwerk, und diente der Handlung bloß zum Zwiſchenſpiele, ſo wie ihm ehemals die Handlung dazu gedienet hatte.

Die Bewunderung war die Leidenſchaft, die durch die Epopöe erregt ward. Um nun zu merken, daß Furcht und Mitleiden die Leidenſchaften wären, die ſich zur Tragödie ſchickten, war es genug, daß man einmal ein Stück, worinn dieſe Leidenſchaften vorkamen, mit einem andern Stücke verglich, welches Abſcheu, Entſetzen, Haß, oder bloße Bewunderung hervorbrachte. Das geringſte Nachdenken über die gehabte Empfindung, ja bloß die Thränen und der Beyfall der Zuſchauer waren hinlänglich, den erſten tragiſchen Poeten zu zeigen, welche Subjekte für ihre Kunſt gemacht wären, und welchen ſie den Vorzug geben müßten; und ohne Zweifel machte Aeſchylus dieſe Anmerkung das erſtemal, als ſich der Fall eräugnete. Dieß war der Urſprung der Tragödie.

Da ſie aus der Epopöe, da ſie in einem Tempel entſtanden war; ſo mußte ſie nothwendig in ihren erſten Jahren das Gepräge der Religion an ſich tragen. Homers Gedichte ſind ein

ein beſtändiges Gemälde von dem Einfluſſe der Götter in die Sachen der Menſchen; und der allgemeine Begriff der Zuſchauer, die zur Tragödie, als zu einer heiligen und gottesdienſtlichen Handlung kamen, mußte nothwendig die Dichter auf Materien einer wohl oder übel verſtandenen Religion bringen. Dieß iſt der Hauptunterſchied zwiſchen der alten Tragödie und der unſrigen. Die Griechen hatten angemerkt, daß Menſchen, die ſich heftigen Leidenſchaften überlaſſen, gemeiniglich in außerordentliche Unglücksfälle gerathen: dieſe Wahrheit wollten ſie durch die Religion feyerlicher machen: ſie ſagten daher, mit allen übrigen Völkern des Erdbodens, daß die Geſetze des Schickſals, oder die Vorſehung des Himmels, es alſo geordnet hätte. Und, nach einer in ſolchen Fällen ganz natürlichen Induktion, ſetzten ſie hinzu, daß es allemal, ſo oft die Menſchen in irgend ein großes Unglück geriethen, der Wille der Götter ſey, deren Urſachen, obgleich vor den Augen ſchwacher Sterblichen verborgen, nichts deſto weniger gerecht und verehrungswürdig wären. Die größeſten Verbrechen ſelbſt kamen mit in dieſen Begriff hinein, nehmlich als Strafen anderer vorhergegangenen Verbrechen. Aus dieſen finſtern, mit Furcht

und Bangigkeit vermiſchten Glaubensmeynungen folgte, daß die Menſchen, welche leiden, ſich unterwerfen müſſen, und daß diejenigen, die Zeugen davon ſind, aber ſich außer der Gefahr befinden, an dem Unglücke der Leidenden Antheil nehmen und für ſich ſelbſt zittern müſſen. Auf dieſe Weiſe führeten, ſelbſt nach dem allgemeinen Glauben, unglückliche Begebenheiten den Grund zur Furcht und zum Mitleiden urſprünglich bey ſich. Dieſes ſchaffte der Tragödie den Vortheil, ihren Endzweck gewiß zu erreichen, und dem Poeten den Vortheil, ihn auf die leichteſte und natürlichſte Art zu erreichen. Die Herzen waren ſchon durch die Religion vorbereitet, die Thränen ſtanden ſchon im Begriffe zu fließen. Das natürliche Gemälde des Philoktets, der auf einer wüſten Inſel, von allen Menſchen verlaſſen, ein Raub der grauſamſten Schmerzen iſt; der Hekuba, die vor Jammer und Herzeleid auf dem Theater ohnmächtig darniederſinkt; der Phädra, die eine Leidenſchaft beweinet und verflucht, die ihr den Tod bringt: dieſes war ſchon genug, zu machen, daß ganz Griechenland in Thränen zerfloß. Wenn es wahr iſt, daß die tragiſchen Leidenſchaften, Mitleiden und Furcht, Leidenſchaften einer Seele ſind, die mehr ihre Schwäche, als ihre Stärke

fühlt: ſo ſcheint es, daß die Griechen dem Ziele näher gekommen ſind, als wir. Unſre Tragödie iſt reicher, gelehrter, philoſophiſcher; die ihrige aber war natürlicher: und die Natur allein weint in der Tragödie, ſo wie überall. Vielleicht werden wir Gelegenheit haben, auf dieſe Materie wieder zurück zu kommen, indem wir itzt den Fortgang der Tragödie und die verſchiedenen Veränderungen betrachten wollen, die ſie, nach dem Geſchmacke und Geiſte der Dichter, die ſie bearbeitet, und der Nationen, die ſie gekannt haben, erlitten hat.

Aeſchylus.

Dieſer tragiſche Poet war eben ſo berühmt wegen ſeines kriegeriſchen, als wegen ſeines dichteriſchen Geiſtes. Er befand ſich bey der Schlacht zu Marathon, zu Salamin, und zu Platäa, allwo er gefährlich verwundet ward. Er war ein Bruder des berufenen Cynägirus, der in der Schlacht bey Marathon die Feinde bis in ihre Schiffe verfolgte, und eines ihrer Schiffe mit der rechten Hand feſt hielt, die man ihm abhieb, hierauf mit der linken, die man ihm wiederum abhieb, und endlich es mit den Zähnen faßte. *)

Aeſchy-

*) Juſtinus 2, 9.

Aeſchylus gab der Tragödie Kleider mit Schleppen, Masken, Kothurne; er ſetzte gemalte Scenen aufs Theater, anſtatt der grünen Baumzweige, die man bisher gebraucht hatte. Er verkürzte die Chöre, die ehemals weit mehr Platz eingenommen hatten, und erhöhte die Sprache der Helden.*) Allein indem er die allzugroße Einfalt vermeiden wollte, fiel er in die gegenſeitige Ausſchweifung, und gab der Tragödie ein rieſenmäßiges Anſehen, harte Züge, einen hochtrabenden Gang, wovon noch Spuren in allen Chören übrig geblieben ſind. Indeſſen hatten die Athenienſer für ſeine Erfindungen und Talente ſo viel Hochachtung, daß diejenigen von ſeinen Stücken, die von ſeinen Nachfolgern umgearbeitet waren, mit den ganz neuen Stücken zu dem Wettſtreit um den Preis zugelaſſen wurden: welches ein Beweis iſt, daß ſie voll von Schönheiten waren, die man nicht gern umkommen laſſen wollte, und von Fehlern, die man unmöglich ertragen konnte. Es war die jugendliche Tragödie, die von ihren Aus-

*) Poſt hunc (Theſpim) perſonæ pallæque repertor honeſtæ
Aeſchylus, et modicis inſtravit pulpita tignis,
Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.
Hor. art. poet. v. 278.

ſchweifungen zurückgebracht werden und zu derjenigen Reife kommen mußte, die allein die Kunſt und die Zeit zu den neuen Erfindungen hinzuthun. Dem Suidas zu Folge hat er neunzig theatraliſche Stücke herausgegeben. Fabricius zählt mehr als hundert, wovon man noch die Namen bey den alten Autoren antrifft. Welche reiche Erndte für diejenigen, die nach ihm kamen! Wir haben nur noch ſieben davon übrig behalten, unter welchen das Stück, die Eumeniden betitelt, einen Chor hat, der aus Furien mit Schlangenhaaren beſteht, und der eine ſolche Wirkung gehabt haben ſoll, daß Kinder vor Schrecken geſtorben, und Weiber vor der Zeit niedergekommen ſind.

Sophokles.

Dieſer Dichter ward im zweyten Jahr der ein und ſiebzigſten Olympiade geboren, 495 Jahr vor Chriſti Geburt, 51 Jahr nach dem Aeſchylus, der ſein Lehrer in der Dichtkunſt war, und funfzehn Jahr vor dem Euripides, der ſein Nebenbuhler war. Er machte ſich die Fehler ſeines Lehrers zu Nutz. Da er, zum Glück für die Tragödie, mit einem fruchtbaren

Geiſte,

Geiſte, mit einem feinen Geſchmacke, mit einer bewundernswürdigen Leichtigkeit im Ausdrucke geboren war: ſo brachte er die tragiſche Muſe zu den Geſetzen des Anſtandes und der Wahrheit zurück. Sie lernte bey ihm einen edeln und ſichern Schritt gehn, ohne Stolz, ohne Pomp, ohne die gigantiſche Wildheit, die über dasjenige geht, was man heroiſch nennt. Er wußte den Chor mit der ganzen Handlung genau zu verbinden, und arbeitete ſeine Verſe ſorgfältig aus. Mit einem Worte, er ſchwang ſich durch ſeine Naturgaben und durch ſeine Kunſt zu einer ſolchen Höhe, daß ſeine Werke das Muſter des Schönen und das Vorbild der Regeln ſelber geworden ſind. Fabricius nennt die Titel von 170 Tragödien dieſes Verfaſſers, ohne die ſieben zu rechnen, die uns übrig geblieben ſind. Erſtaunliche Fruchtbarkeit! beſonders bey einem Dichter, der ſo ſorgfältig und ausgearbeitet war, wie er.

Euripides.

Euripides ward zu Salamin geboren, zur Zeit des berühmten Sieges, der von dieſem Orte ſeinen Namen hat. Er hielt ſich anfangs zu den Philoſophen, und hatte den Anaxagoras zum Lehrer. Auch ſind alle ſeine Tragödien

voll unvergleichlicher Sittenſprüche und Lebens-
regeln. Sokrates fehlte niemals, ſo oft man
neue Stücke von ihm aufführte. Er fieng im
achtzehnten Jahr an ſich aufs Theater zu legen.
Er iſt zärtlich, rührend, wahrhaftig tragiſch,
obgleich weniger erhaben und feurig, als So-
phokles. Er ward nicht mehr als fünfmal ge-
krönt. Allein, das Exempel des Poeten Me-
nanders, dem man allezeit einen gewiſſen Phile-
mon vorzog, beweiſt, daß nicht immer die Ge-
rechtigkeit den Kranz ausgetheilt habe. Er
ſtarb vor dem Sophokles: wütende Hunde zer-
riſſen ihn in einem Alter von fünf und ſiebzig
Jahren. Er hat hundert und zwey und zwan-
zig Tragödien gemacht, wovon wir noch neun-
zehn beſitzen. Zu der außerordentlichen Frucht-
barkeit dieſer drey Poeten thue man noch die
Stücke von mehr als zwey hundert tragiſchen
Autoren hinzu, die Fabricius herrechnet, und
die die Alten angeführt haben: ſo kann man
von den Talenten und dem Geſchmacke der Grie-
chen, in Anſehung dieſer Dichtungsart, ein
Urtheil fällen.

Ueberhaupt iſt die Tragödie bey den Griechen
einfältig, natürlich, leicht zu verfolgen, nicht
zu ſehr durch einander geflochten. Die Hand-
lung ſpinnt ſich an, verwickelt ſich, löſt ſich auf,

alles

alles ohne Mühe und Unkoſten: es ſcheint, als hätte die Kunſt hiebey ſehr wenig zu thun gehabt; und eben dadurch iſt ſie oft ein Meiſterſtück der Kunſt und des Geiſtes.

Man urtheile davon aus der Zergliederung, die wir hier vom Oedipus des Sophokles den Leſern vor Augen legen wollen.

VI. Kapitel.

Zergliederung vom Oedipus des Sophokles.

Als Theben durch die Peſt verheeret ward, hielt man es für gut, das Orakel zu Delphi um Rath zu fragen. Dieſes gab zur Antwort: Man müſſe den Tod des Lajus an dem Oedipus rächen, der ſein Sohn und Mörder ſey. Das Orakel ward erfüllt. Es fand ſich in der That, daß Oedipus, der, auf Befehl ſeiner Aeltern weggeſetzt, von Schäfern erhalten und zu Korinth erzogen war, ſeinen Vater umgebracht, und ſeine Mutter Jokaſte zum Weibe genommen hatte. Jokaſte erhieng ſich aus Verzweifelung, und Oedipus ſtach ſich die Augen aus. Dieß ſind die Materialien, wovon der Dichter ſeine Fabel aufgeführt hat. Wie hat er ſie aufgeführt?

1. Akt. Die Scene iſt ein öffentlicher Platz vor dem Palaſte des Königes, nahe beym Tempel. Hier ruft das jammernde Volk den König um Beyſtand in ſeinem Unglück an. Der König antwortet, er habe den Kreon ausgeſandt, die Götter um Rath zu fragen; man erwarte ihn alle Augenblick. Kreon kömmt an mit einiger Zufriedenheit in ſeinem Geſichte, und ſagt: Das Orakel gebiete, die Mörder des Lajus zu ſtrafen. Der König faßt den Entſchluß, nichts unverſucht zu laſſen, bis er die Mörder entdeckt habe. Dieß iſt die Materie des erſten Akts.

Man ſieht hier eine deutliche Ankündigung des Inhalts. 1) Das Unglück von Theben wird durch denjenigen angekündigt, der im Namen des Volkes redet. 2) Die Urſache dieſes Unglücks wird vom Kreon angekündigt, der vom Orakel Bericht abſtattet. 3) Das Mittel wird vorgekehrt, und nimmt ſeinen Anfang mit dem Eifer und der Entſchließung des Königes. Nichts iſt natürlicher, als dieſe Ordnung und Folge der Dinge.

2. Akt. Oedipus erſcheint wieder. Er ſpricht ſchon im voraus das Urtheil wider den Mörder des Lajus aus, und ermahnt das Volk, den Miſſethäter entdecken zu helfen. Unterdeſſen

deſſen kömmt Tireſias, der Wahrſager, an, den Oedipus hatte rufen laſſen. Oedipus frägt ihn: er will nicht antworten. Oedipus zürnt, droht: „So willſt du denn nicht reden, o du „ärgſter unter allen Frevlern! (denn du ſollteſt „wohl einen Felſen zum Zorne bewegen:) ſon„dern bleibſt immer hartherzig, immer unerbitt„lich!“ Nach wiederholten Scheltworten antwortet ihm der aufgebrachte Prophet: „Wohl„an, ſo ſage ich dir, daß dich das Urtheil ſel„ber trifft, das du ausgeſprochen haſt. Von „dieſem Tage an höre auf, mit mir und mit „dieſem Volke zu reden: denn du biſt der Un„heilige, der dieſes Land befleckt.“

Tireſias entdeckt ihm mit allgemeinen Worten alles, was ſeine Perſon betrifft. Oedipus glaubt, dieſes ſey eine Verrätherey vom Kreon, dem Bruder ſeiner Gemahlinn, der ſeinen Tod ſucht, weil er gern an ſeiner Stelle regieren will; indem er gar nicht ſieht, wie die Beſchuldigungen des Tireſias auf ihn paſſen können. Dieß iſt der ganze zweyte Akt.

Man ſieht, die Handlung geht ununterbrochen fort. Dem Oedipus wird geſagt: Er ſelbſt ſey der Schuldige; allein er hat drey Urſachen, warum er es nicht glauben kann. 1) Sein Gewiſſen: er findet ſich durch dieſe

Anklage gar nicht getroffen. 2) Tireſias war im Zorne: nun aber thut der Zorn ſehr oft der Wahrheit Eintrag. 3) Kreon war eiferſüchtig darauf, daß ein Fremder den Thron beſaß, und er ſelbſt hatte dem Oedipus den Rath gegeben, den Tireſias rufen zu laſſen: welches alles den Tireſias verdächtig machen mußte. Auch ſchließt der Chor, der allezeit die Rolle des Weiſen und Tugendhaften ſpielt, daß man dem Wahrſager nicht glauben müſſe. Indeſſen iſt dieſer erſte Verſuch doch von der Art, den König zu beunruhigen. Er beſchuldigt den Kreon; er ſelber wird vom Tireſias beſchuldigt: dieß iſt eine Unterſuchung, die ſehr unangenehm iſt, und die ſchreckliche Folgen haben kann. In dem erſten Akt erſcheint Oedipus als ein guter König; hier ſcheint er hart, heftig, argwöhniſch zu ſeyn.

3. Akt. Kreon beſchwert ſich bey dem Volke, und fragt, ob es wahr ſey, daß ihn der König in Verdacht habe. Man verhehlt es ihm nicht. Oedipus kömmt dazu: Kreon rechtfertigt ſich; allein der König ereifert ſich nur noch mehr. Endlich kömmt die Königinn, ihren Streit beyzulegen. Kreon entfernt ſich, und iſt einiger Maßen zufrieden geſtellt; und Jokaſte, die den Oedipus völlig beruhigen will,

der ſich gegen ſie beklagt, daß man ihn beſchuldige, er habe den Lajus umgebracht, ſagt ihm, daß man weder dem Tireſias, noch dem Apollo ſelbſt glauben dürfe: denn dieſer Gott habe vorhergeſagt, Lajus würde von ſeinem Sohne umgebracht werden; dieſer Sohn aber ſey bald nach ſeiner Geburt geſtorben; und Lajus ſey von Straßenräubern ermordet worden, an einem Orte, wo drey Scheidewege zuſammengehn.

Dieſes Wort, ohne alle Abſicht hingeworfen, beunruhigt den Oedipus. Er thut neue Fragen. Er will mehr Umſtände wiſſen: und dieſe beweiſen ihm deutlich genug, daß er ſelbſt der Urheber des Mordes iſt, der an dieſer Stelle begangen worden war. Doch iſt noch Ein Umſtand da, der ihn beruhigen kann: nehmlich Lajus ſoll von mehrern Perſonen umgebracht worden ſeyn; Oedipus aber war allein, als er dieſe That begieng. Man ſagt ihm, daß ein alter Hausbedienter dieſe Umſtände erzählt habe; daß dieſer Bediente in der Einſamkeit auf dem Lande lebe. Oedipus giebt Befehl, ihn herbey zu rufen, um von ihm ſelbſt dieſen wichtigen Umſtand zu vernehmen.

Indeſſen erzählt er der Jokaſte, daß, da er noch bey dem Polybus, dem Könige zu Korinth, geweſen,

geweſen, man ihm eines Tages vorgeworfen habe, er wäre nicht ſein Sohn; daß er, da er vom Könige kein Licht in dieſer Sache erhalten können, nach Delphi gegangen ſey, das Orakel zu befragen; daß das Orakel, anſtatt auf ſeine Frage zu antworten, ihm geſagt: Er würde ſeinen Vater umbringen und ſeine Mutter zum Weibe nehmen; daß er, um dieſem Unglücke vorzubeugen, ſich entſchloſſen, nicht wieder nach Korinth zu gehn; daß er ſeinen Weg nach Theben genommen und auf dem Wege einem Manne begegnet ſey, von ſolcher Geſtalt, wie ſie ihm den Lajus beſchrieben habe; daß er mit dieſem Manne einigen Streit gehabt, und ihn und einen Theil ſeines Gefolges getödtet habe; Er ſey aber allein geweſen; und wenn Lajus von mehrern umgebracht worden wäre, ſo könne er der Mörder nicht ſeyn. Dieß iſt der dritte Akt.

Alles iſt in der größten Bewegung. Das Schickſal des Königes hängt von der Ausſage eines einzigen Menſchen ab, die, allem Anſcheine nach, wider ihn ſeyn wird. Die Königinn hat eine Erzählung gemacht, der König hat eine andre gemacht; und dieſe beiden Erzählungen unterrichten den Zuſchauer von allem, was er wiſſen muß, um von einer ſolchen Begebenheit

ſo

ſo gerührt zu werden, wie ſie es verdienet. Alle Züge, die dem Mörder des Lajus zukommen, treffen vollkommen zuſammen, Zeit, Ort, Aehnlichkeit der Perſonen; nur noch ein geringer Zweifel iſt übrig, ob der Mörder allein geweſen iſt oder nicht. Je wichtiger dieſe Frage iſt, je ungeduldiger iſt man, ſie entſchieden zu ſehn. Aber noch eine andere Frage iſt übrig: Welches die wahren Aeltern des Oedipus ſind? Er kennt ſie ſelber nicht. Die ſchrecklichen Orakel, die wider ihn ausgeſprochen ſind, fangen an, in ihre Erfüllung zu gehn. Man zittert beym Anblicke ſeiner Situation.

4. Akt. Dieſer eröffnet ſich mit der bekümmerten Jokaſte, die den Göttern ein Opfer bringen will. „Oedipus, ſagt ſie, martert ſei„ne Seele mit unzähligen Befahrungen. Er iſt „nicht mehr der geſetzte Geiſt, der neue Vorfälle „nach den vergangenen beurtheilt, ſondern er „überläßt ſich einem jeden, der ihm etwas „Schreckliches zu ſagen hat."

Es kömmt ein Bote von Korinth an, der die Nachricht von dem Tode des Königes bringt. Jokaſte, halb beruhigt, weil ſie ſieht, daß das Orakel in dieſem Stücke zum Lügner geworden iſt, läßt den Oedipus rufen, ihm dieſe Neuigkeit zu ſagen und ihn zu beruhigen. Nun fürchtet

tet er ſich nicht mehr, ſeinen Vater umzubringen; aber er fürchtet ſich noch, ſeine Mutter zu heyrathen. Der Korinther, der ihm ſeine Unruhe zu benehmen denkt, ſagt ihm, daß dieſe Königinn keinesweges ſeine Mutter ſey, und daß Polybus auch nicht ſein Vater geweſen ſey: und erzählt ihm, wie er ihn auf dem Berge Citheron gefunden und von den Händen eines Schäfers empfangen habe. Man ſehe hier einen Theil ihres Geſprächs.

„Der Korinther. Fürchteſt du dich alſo, „an denen, die dir das Leben gegeben haben, „eine unrechte That zu begehn?

„Oedipus. Ja, dieſes fürchte ich, guter „Alter, dieſes allein fürchte ich.

„Der Korinther. So wiſſe, daß du dich „ohne Urſache fürchteſt.

„Oedipus. Wie? ohne Urſache? Bin ich „nicht ihr Sohn?

„Der Korinther. Darum, weil dich Polybus Geſchlecht nicht das geringſte angeht.

„Oedipus. Was ſagſt du? Iſt Polybus „nicht mein Vater?

„Der Korinther. So wenig als ich, der „ich mit dir rede.

„Oedipus.

„Oedipus. So wenig als ein Menſch, der „mich gar nichts angeht? .... Er, der mir „das Leben gegeben hat?

„Der Korinther. Ich ſage, dir hat er „das Leben nicht gegeben, ſo wenig als ich.

„Oedipus. Und warum nannte er mich „denn ſeinen Sohn?

„Der Korinther. Wiſſe, Herr, daß er „dich ehemals von meinen Händen empfan„gen hat.

„Oedipus. Von einer fremden Hand? „und hat mich ſo zärtlich geliebt?

„Der Korinther. Das machte, weil er „ohne Kinder war.

„Oedipus. Du aber, hatteſt du mich ge„kauft, oder war ich dein eigenes Kind?

„Der Korinther. Ich hatte dich unter ei„nem Baume gefunden, in einem Thale, am „Citheron.

„Oedipus. In welcher Abſicht warſt du „in dieſe Gegend gekommen?

„Der Korinther. Wegen der Weide auf „den Bergen.

„Oedipus. Du wareſt alſo einer von den „Schäfern, die umherziehen, die Heerden ihrer „Herren zu hüten?

„Der

„Der Korinther. Dein Erretter war ich „damals, das war ich, o mein Sohn!

„Oedipus. Was war mir widerfahren? „In welchem traurigen Zuſtande fandeſt du „mich?

„Der Korinther. Deine Füße, Herr, „werden es bezeugen können.

„Oedipus. Gott! Warum erinnerſt du „mich dieſes alten Unfalles?

„Der Korinther. Die Fußſolen waren „dir durchſtochen: ich band dich los ꝛc.

Oedipus ſieht ſchon, daß der Menſch, den er hat rufen laſſen, eben derjenige iſt, der das ſchreckliche Geheimniß weiß. Jokaſte, die den übrigen Theil der Geſchichte weiß, räth dem Könige, keine weitere Unterſuchung anzuſtellen. Oedipus bildet ſich ein, ſie ſtehe vielleicht in Furcht, daß ſie ſich wegen der niedrigen Geburt ihres Gemahls möchte zu ſchämen haben. Kurz, er hat die Unruhe ſolcher Unglückſeligen, die alles wiſſen wollen, ſollten ſie auch ihr Unglück aufs höchſte treiben. Die Königinn flieht mit ſchwerem Herzen, und läßt den Chor und den Oedipus zurück, der über den Charakter der Jokaſte verhaßte Anmerkungen macht. Der alte Bediente kömmt an, um die allerſchrecklichſte Scene zu eröffnen. Oedipus frägt ihn:

„Du,

„Du, Alter! komm her, und ſiehe mich an; „und antworte mir auf alle Fragen, die ich dir „thun werde: Haſt du ehemals dem Lajus „angehört?

„Der alte Bediente. Herr, ich war ſein „Sklave, kein gekaufter Sklave, ſondern in ſei„nem Hauſe erzogen.

„Oedipus. Was waren deine Verrichtun„gen? womit brachteſt du dein Leben zu?

„Der a. Bed. Den größten Theil brach„te ich damit zu, daß ich der Heerde nachgieng.

„Oedipus. Was für Oerter pflegteſt du „denn zu beſuchen?

„Der a. Bed. Ich beſuchte den Citheron „und die benachbarte Gegend.

„Oedipus. Erinnerſt du dich nicht, dieſen „Mann irgendwo geſehen zu haben?

„Der a. Bed. Was hat er denn gethan? „ = = = Welchen Mann willſt du ſagen?

„Oedipus. Dieſen, der hier gegenwärtig „iſt; haſt du ihn niemals angetroffen?

„Der a. Bed. Nein, wenn ich dir ſo„gleich antworten ſoll, ich erinnere mich deſſen „nicht.

„Der Korinther. Herr, laß dich das „nicht wundern; aber ich ſelbſt will ihm leicht „wieder ins Gedächtniß bringen, was er ver„geſſen hat. Denn ich weiß ſehr wohl, daß er „ſich noch der Zeit erinnern muß, als wir auf „die Weide am Citheron, er zwo Heerden und „ich Eine Heerde trieb; ich brachte mit ihm die „drey ſchönen Jahreszeiten zu, und als der Win„ter herankam, führten wir unſre Heerden zurück, „ich in meine Ställe, und er in die Ställe des „Lajus. Was ich da ſage, iſt das wirklich „wahr, oder iſt es nicht wahr?

„Der alte Bediente. Du ſageſt die „Wahrheit, ob du da gleich von einer ſehr alten „Zeit redeſt.

„Der Korinther. Nun ſage mir: erin„nerſt du dich wohl, daß du mir damals ein „Kind gabſt, das ich wie mein eigenes pflegen „ſollte?

„Der a. Bed. Was ſoll das? warum „frägſt du mich das?

„Der Korinther. Siehe, Freund, hier „iſt derſelbe, der damals ein kleines Kind „war. = =

„Der a. Bed. Daß du verdammet wer„deſt! wirſt du nicht ſchweigen?

„Oedi-

„Oedipus. Ha! Alter, ſchilt dieſen Mann „nicht ſo. Was du thuſt, iſt weit mehr zu „ſchelten, als was er gethan hat.

„Der alte Bed. Was iſt denn mein Ver„brechen, o beſter unter allen Herren?

„Oedipus. Daß du ihm das Kind nicht „nenneſt, wornach er frågt.

„Der a. Bed. Er weiß nicht, was er „redet, und quält mich unbedachtſamer Weiſe.

„Oedipus. Du willſt nicht in Güte reden; „du ſollſt mit Gewalt reden.

„Der a. Bed. Um der Götter willen! „ſchone doch mein Alter!

„Oedipus. Man binde ihm augenblicklich „die Hånde.

„Der a. Bed. Unglücklicher! - - - war„um denn? - - und was willſt du denn noch „wiſſen?

„Oedipus. Das Kind, wovon er ſpricht, „haſt du ihm das Kind gegeben?

„Der a. Bed. Ja, ich habe es ihm gege„ben. Wollte Gott, daß ich an demſelbigen „Tage geſtorben wåre!

„Oedipus. Das ſoll dir widerfahren, „wenn du nicht die Wahrheit ſagſt.

„Der a. Bed. Und noch mehr, wenn ich „ſie ſage.

„Oedipus. Dieſer Menſch ſucht nur Aus„flüchte, wie es ſcheint. = = =

„Der a. Bed. Nein, gewiß nicht! ich ha„be ſchon geſagt, daß ich ihm ehemals das Kind „gegeben habe.

„Oedipus. Woher bekamſt du es? War „es dein eigenes? war es ein fremdes?

„Der a. Bed. Nein, — es war nicht „mein eigenes, — ich hatte es — von einem „andern bekommen.

„Oedipus. Von welchem Bürger? aus „welchem Hauſe?

„Der a. Bed. Nein, Herr, nein! um „aller Götter willen! frage mich nicht weiter!

„Oedipus. Du biſt des Todes, wenn ich „dich zum zweytenmal frage.

„Der a. Bed. Es war eines von den Kin„dern aus dem Hauſe des Lajus.

„Oedipus. Ein Sklavenkind, oder ſein „eigenes?

„Der a. Bed. O Himmel! hier werde „ich etwas ſagen, das entſetzlich iſt.

„Oedipus. Und ich werde es hören. Im„merhin! laß es hören!

„Der

„Der a Bed. Man ſagte in der That, es „ſollte ein Sohn des Lajus ſeyn. Aber hier „drinnen die Königinn, deine Gemahlinn, kann „dir ſagen, wie die Umſtände ſind.

„Oedipus. Sie ſelbſt gab dir alſo das „Kind?

„Der a. Bed. Sie ſelbſt, Herr.

„Oedipus. Und in welcher Abſicht?

„Der a. Bed. Es umzubringen.

„Oedipus. Elender! die Mutter ſelbſt?

„Der a. Bed. Aus Furcht vor einem er- „ſchrecklichen Götterſpruche.

„Oedipus. Vor welchem?

„Der a. Bed. Es hieß, dieſes Kind „würde dereinſt ſeine Aeltern umbringen.

„Oedipus. Warum überließeſt du es denn „dieſem Alten?

„Der a. Bed. Ach Herr! aus Mitlei- „den. Ich glaubte, da er ein Fremder wäre, „würde er es in ein fremdes Land bringen, und „er hat es zum allergrößten Unglück aufbe- „wahrt. Denn wenn du wirklich derjenige biſt, „von welchem dieſer redet, ſo wiſſe, daß du ge- „boren biſt, der allerunglückſeligſte unter allen „Menſchen zu ſeyn.

„Oedipus. Ach! nun iſt alles offen- „bar. - - - Licht des Tages, ich ſehe dich zum

„letztenmale, ich, der ich von Aeltern geboren „bin, von denen ich nicht ſollte geboren ſeyn, „der ich mit Perſonen lebe, mit denen ich nicht „ſollte, und umgebracht habe, die ich nicht „ſollte!

Alles iſt durch die Zuſammenkunft dieſer beiden Schäfer entdeckt. Oedipus findet ſich aller der Gräuel ſchuldig, womit er bedrohet worden war. Nun iſt nichts mehr übrig, als ſeine Beſtrafung im fünften Akte zu ſehn.

5. Akt. Ein Bedienter erzählt, was im Palaſte vorgegangen iſt. Die Königinn hat ſich umgebracht; Oedipus, der keine Waffen findet, ſich zu tödten, reißt ſich in ſeiner Raſerey mit den Haken vom Kleide der Jokaſte die Augen aus, und heult vor Jammer.

„Wehe, wehe mir! ach wehe! ach ich Un„glückſeliger, wo bin ich? wohin dringt mein „Geſchrey? . . . . Dichte Finſterniß umringt „mich, ſchreckliche, undurchdringliche, unendliche „Finſterniß! O Citheron! warum empfiengeſt „du mich? Warum nahmſt du mir nicht alſo„bald das Leben, da du mich empfiengſt? — „O Polybus! O Korinth! Alter Palaſt, den „man mir die Wohnung meiner Väter nannte, „was habt ihr für ein Ungeheuer ernährt! —

Kreon

Kreon kömmt, redet den Oedipus ziemlich hart an; doch erlaubt er ihm noch, von ſeinen Töchtern Abſchied zu nehmen; hierauf bringt man ihn in den Palaſt zurück, und das Stück endigt ſich.

Die Handlung dieſer Tragödie iſt: Der überzeugte und geſtrafte Oedipus. Dieſe Handlung geſchieht auf eine ſonderbare und intereſſante Art: er wird durch ſich ſelbſt überzeugt und geſtraft, indem er wider andere Unterſuchungen anſtellt.

Dieſe Handlung iſt eine einzige Handlung: die Rede iſt von einem Schuldigen, der geſtraft werden ſoll, und zwar iſt hievon ganz allein die Rede.

Sie iſt heroiſch: ein König wird für das Wohl ſeines Volkes aufgeopfert. Es iſt wahr, er opfert ſich nicht aus eigener Bewegung auf: daher iſt ſie nicht heroiſch in Anſehung ihres Urſprunges; die Triebfeder iſt keine große Tugend; ſie iſt aber heroiſch in ihren Wirkungen und Folgen: ein König kömmt um, ein Volk wird errettet. Dieſe Gegenſtände ſind edel und groß. Sie wird auch heroiſch durch den Stand der Perſonen, welches Prinzen, Könige, geheiligte Prieſter ſind.

Sie iſt rührend, und zwar bis zum Tragiſchen rührend. Das Tragiſche enthält Furcht und Mitleiden. Die Furcht iſt eine Empfindung ſeiner eigenen Schwäche beym Anblicke einer großen Gefahr. Und eben ſolche Empfindung wird durch das Unglück des Oedipus in uns erregt. Man ſieht hier einen Menſchen, der unter einem unglücklichen Geſtirne geboren, von ſeinem Schickſale verfolgt, und durch ein anſcheinendes Glück in das größeſte Unglück geſtürzt wird. Es iſt dieſes kein Donnerſchlag, der Grauſen erregt, wie man wohl davon geſagt hat; es ſind Unglücksfälle der Menſchheit, die uns erſchrecken. Wo iſt der unglückliche Menſch, der nicht einen Theil ſeines Unglücks einem böſen Geſtirne zuſchreibt? Alle unglücklichen Leidenſchaften glauben an ein Verhängniß. Wir empfinden alle, daß wir nicht ſelbſt Herren über unſer Schickſal ſind, daß ein höheres Weſen uns führt, uns oft wider unſern Willen treibt: und das Gemälde vom Oedipus iſt nichts als eine Sammlung von Unglücksfällen, wovon die meiſten Menſchen zum wenigſten einen Theil, oder einen gewiſſen Grad erfahren haben. Was thut alſo der ſchwache Menſch, der Menſch, der die Zukunft nicht weiß, der Menſch, der die Herrſchaft der Gottheit über

ſich

ſich fühlt, wenn er dieſen Prinzen ſieht? Er fürchtet, er zittert für ſich ſelbſt, und weint um den Oedipus: dieſes iſt der andere Theil des Tragiſchen, nehmlich das Mitleiden, welches nothwendiger Weiſe die Furcht begleitet, wann dieſe letztere durch das Unglück eines andern in uns erregt worden iſt.

Denn wir werden durch eines andern Unglück nur darum in Furcht geſetzt, weil wir eine gewiſſe Gleichheit zwiſchen uns und dem Unglücklichen ſehn; es iſt einerley Natur, die da leidet, ſowohl bey der handelnden Perſon, als bey dem Zuſchauer. Indem alſo die Handlung im Oedipus ſchrecklich iſt, ſo iſt ſie zugleich mitleidenswürdig, und folglich tragiſch. Und wie ſehr iſt ſie es nicht! Dieſer Menſch hat die ſchwärzeſten Laſter begangen: er hat ſeinen Vater durch einen unglücklichen Zufall ermordet; er hat ſeine Mutter zum Weibe genommen; ſeine Kinder ſind ſeine Brüder: er erfährt es, er wird davon überführt mitten in ſeiner gröſſeſten Sicherheit. Seine Gemahlinn, die zugleich ſeine Mutter iſt, erwürget ſich; er reißt ſich in der Raſerey die Augen aus: es iſt nicht möglich, daß eine Handlung mehr Schmerz und Betrübniß faſſen kann.

Der erſte Akt kündigt den Inhalt an; der zweyte erregt Unruhe; im dritten vermehrt ſich die Unruhe und wird Bangigkeit; der vierte iſt ſchrecklich: Hier werde ich etwas ſagen, das entſetzlich iſt. — — Und ich werde es hören. Der fünfte iſt ganz voll von Thränen.

In j dem Akt iſt eine kleine Handlung. Im erſten wird beſchloſſen, zu unterſuchen, wer den Lajus ermordet hat. Im zweyten wird Oedipus beſchuldiget. Im dritten wird er beynahe überführt. Im vierten wird er völlig von allem überführt, was das Orakel vorher geſagt hatte. Im fünften wird er geſtraft. Von dieſen fünf Akten fodert der erſte nichts vorher, und der letzte nichts nachher; die übrigen verlangen etwas vorher und nachher; alle zuſammen genommen machen alſo ein Ganzes aus, das eine gehörige Größe hat, dem nichts fehlt, das nichts zu viel hat.

Die Handlung iſt einfach, gar nicht mit fremden Dingen verflochten. Die Verwickelung iſt: die Schwierigkeit, den Mörder des Lajus zu erfahren. Die Auflöſung iſt aus Erkennung und Peripetie zuſammengeſetzt. Jokaſte und Oedipus erkennen ſich, und dieſe Erkennung verwandelt ihr Schickſal aus einem glücklichen in ein unglückliches. Dieſes nennt man

man eine tragiſche Peripetie. Wenn aus unglücklichen Perſonen glückliche werden, wie im Cinna, ſo iſt die Peripetie nicht tragiſch.

Man kann aus dieſer Tragödie von den übrigen Griechiſchen Tragödien urtheilen. Man ſieht, daß die Charakter darinn mehr wahr, als heroiſch ſind. Oedipus ſcheint ein ganz gewöhnlicher Menſch zu ſeyn, weder ſeine Tugenden noch ſeine Laſter ſind außerordentlich. Eben ſo verhält es ſich mit dem Kreon und der Jokaſte. Tireſias redet mit einem gewiſſen Stolze, aber einfältig und ohne Schwulſt. Es iſt die gewählte, die ausgeſuchte Natur, aber ausgeſucht in ihrer Simplicität. Anſtatt den Griechen hierüber einen Vorwurf zu machen, haben wir ihnen vielmehr dieſes wirkliche Verdienſt zu beneiden. Wir pralen oft mit glänzenden Stellen, mit Charaktern von einer übermenſchlichen Größe, um dadurch die Fehler eines Stücks zu verſtecken, das ſonſt allzu wenig Schönheit haben würde. Wir wiſſen die Helena ſehr reich zu kleiden; die Griechen wußten ſie ſehr ſchön zu malen. Sie hatten Geiſt genug, eine Handlung auszuführen und in fünf Akte zu verbreiten, ohne etwas Fremdes einzumiſchen, oder eine Lücke zu laſſen. Die Natur verſahe ſie reichlich mit allem, was ſie nöthig

hatten. Wir im Gegentheil ſind genöthigt, Kunſt zu gebrauchen; wir ſind genöthigt, Materien zu ſuchen und herbey zu holen, die ſich oft widerſetzen; und wenn dann die Sachen, obgleich mit Zwange, einigermaßen geordnet ſind, ſo unterſtehen wir uns wohl noch zu ſagen: Wir beſitzen mehr Kunſt als die Griechen, einen erfindungsreichern Geiſt, mehr Stärke.

Jeder Akt wird mit einem lyriſchen Geſange beſchloſſen, der die Empfindungen ausdrückt, die der vorgeſtellte Akt hervorgebracht hat, und der das Gemüth zu dem nächſtfolgenden vorbereitet. Racine hat dieſen Gebrauch in der Eſther und in der Athalia nachgeahmt.

Von den lateiniſchen Tragödienſchreibern wollen wir nicht mehr ſagen, als daß es deren einige gegeben hat. Sie ſind aber nie werth geweſen, mit den Griechen in Vergleichung geſtellt zu werden.

Seneka hat die Fabel des Oedipus nach dem Sophokles behandelt. Bey dem Griechen iſt ſie ein regelmäßiger und wohl proportionirter Körper. Bey dem lateiniſchen Poeten iſt ſie ein ungeheurer Koloſſus; ſie iſt voll von Zuſätzen und Auswüchſen: man kann mehr als achthundert Verſe abſchneiden, ohne der Handlung zu ſchaden. Die Scene eröffnet ſich mit einem

Geſpräche

Geſpräche der Jokaſte und des Oedipus über die Beſchwerlichkeiten des Throns. Der Chor beſchreibt hierauf recht deklamatoriſch die Verheerungen der Peſt: und das iſt der ganze erſte Akt.

Kreon kömmt, ohne Vorbereitung, und bringt einen Orakelſpruch mit. Tireſias kömmt von ſelber mit ſeiner Tochter, in der Abſicht, eine Kuh und einen Stier zu opfern: welches ſymboliſche Bilder ſind von dem, was der Jokaſte und dem Oedipus widerfahren ſoll. Doch dieſes Opfer iſt noch nicht genug; man frägt die Hölle um Rath, und Kreon, der ein Zeuge dabey geweſen iſt, macht eine Beſchreibung in achtzig Verſen von den Gegenden des Schreckens, ehe er uns die Antwort ſagt.

Im vierten Akt thut Oedipus Fragen an die Jokaſte, es ahnet ihn, daß er der Schuldige ſey; endlich wird er davon durch den Schäfer des Lajus und durch den aus Korinth überzeugt. Im fünften Akt recitirt man die Raſereyen des verzweifelnden Königes, der Chor ſingt von ſeinem Unglücke, und Jokaſte und Oedipus unterhalten ſich von ihren Schickſalen; der letztere geht ins Elend, um den Hunger, die Krankheit und den Schmerz mit ſich hinweg zu nehmen.

Mit einem Wort, Seneka iſt faſt der Antipode des Sophokles von einem Ende bis zum

andern. Sophokles eröffnet die Scene durch das größeſte unter allen Gemälden. Er zeigt uns einen König am Thore ſeines Palaſtes, ein ganzes wehklagendes Volk, überall auf öffentlichem Platze errichtete Altäre. Seneka ſtellt den König vor, wie er ſich gegen ſeine Gemahlinn beklagt, gleich einem Schulredner zur Zeit des Seneka. Sophokles ſagt kein Wort umſonſt, alles iſt bey ihm Nerve und Ader, alles trägt zum Gange der Maſchine etwas bey. Seneka iſt allenthalben mit Zierrathen beladen, er iſt ein ſtrotzender Körper von lebhafter Farbe und von keiner Bewegung. Sophokles hat natürliche Abänderungen; Seneka redet von nichts als Orakeln, ſymboliſchen Opfern, aus dem Grabe hervor gerufenen Todten. Sophokles handelt mehr als er ſpricht, ja er ſpricht bloß der Handlung wegen; und Seneka handelt nur, um zu ſprechen, um Reden zu halten. Tireſias, Jokaſte, Kreon haben bey ihm gar keine Charakter; Oedipus ſelbſt rührt uns nicht. Wenn man den Sophokles lieſt, iſt man bekümmert und wehmüthig; wenn man den Seneka lieſt, entſetzt man ſich über ſeine Beſchreibungen, und wird müde und verdrießlich über ſeiner Weitſchweifigkeit.

VII. Kapitel.

Von der Franzöſiſchen Tragödie.

Laßt uns vierzehn Jahrhunderte überſchlagen, und ſogleich zu dem großen Corneille kommen, einem Manne, der geboren war, die theatraliſche Poeſie zu erſchaffen, wenn ſie vor ihm noch nicht da geweſen wäre. Als er erſchien, (nehmlich in Jahr 1625, wo er in ſeinem neunzehnten Jahre ſein erſtes Stück Melite herausgab) hatte Frankreich zwar ein Theater; allein es war nicht das Theater von Rom, und noch viel weniger das Theater von Athen. Es war ein Chaos von Materien ganz verſchiedener Natur, wo Geiſtliches und Weltliches, Tragiſches und Komiſches, grobe Schwänke und Spiele des Witzes, alle Arten des Styls und des Tons vermiſcht waren, alles ohne Wahl und Geſchmack, alles nach dem Dünkel eines blinden Inſtinkts, der allein die Talente regierte. Jodelle, Garnier, Hardi wußten nichts weiter, als daß die Kunſt exiſtirte; ſie muthmaßten kaum, daß es Regeln gäbe. Mairet, Rotrou arbeiteten daran, die Verwirrung zu mindern. Endlich zertheilete Corneille durch die Stärke ſeines Geiſtes alle Nebel, und wies den Dingen ihren Platz an.

Er beſtimmte den Endzweck der Kunſt, er zeigte ſeiner Nation durch Lehren, und noch mehr durch Muſter, welche Gegenſtånde man wåhlen, und wie man ſie vorſtellen můſſe; wie man einen Stoff entwickeln und eintheilen můſſe; wie man ſeine Theile vereinigen, verbinden, graduiren můſſe, nach dem Intereſſe und nach der Abſicht des Stůcks; wie man einen Akt von dem andern abſondern můſſe, ohne einzelne Stůcke daraus zu machen; wie man die Scenen einfůhren und ausfůllen, die Charakter zeichnen, die Sitten in den Handlungen und Reden ſchildern můſſe: welche Liſten und Rånke der Poet gebrauchen můſſe; die Schwierigkeiten der Kunſt zu verbergen, ihre Schwåchen und Fehler zu bedecken, und die Treuherzigkeit eines Zuſchauers zu hintergehen, den man bloß zu ſeinem Vortheile betriegt. Kurz, er gab dem gemeinen Weſen den Ton an, und ſetzte es in den Stand, ihn den Dichtern wiederum anzugeben.

Corneille that noch mehr: er bemåchtigte ſich der ganzen Dichtungsart, in der er arbeitete, und gab ihr diejenige Geſtalt, die ihm vorzůglich gefiel. Die Griechiſche Tragődie war mehr auf die Religion und die Begriffe des Volks, als auf die Philoſophie gegrůndet. Alle fůrchterlichen Vorurtheile des heidniſchen Aber-

Aberglaubens konnten bey ihr, als Urſachen der Unglücksfälle, einen Zutritt erlangen. Der Franzöſiſche Dichter glaubte, daß es vernünftiger, natürlicher, lehrreicher wäre, ſich mit den wahren und wirklichen Triebfedern des menſchlichen Verſtandes und Herzens zu begnügen. Daher läßt er bald in Einem Herzen, bald in verſchiedenen, alle Leidenſchaften die man heroiſch nennt den lebhafteſten Kampf mit einander halten. Er verbindet mit den gewaltſamſten Situationen die Erhabenheit des Ausdrucks, und macht uns zittern. Es iſt wahr, dieſes Schrecken iſt nicht die Furcht des Griechiſchen Theaters. Dieſe war mit einer gewiſſen Wehmuth vermiſcht, die man allemal empfindet, wann der Unglückliche, den man bedauert, das Schlachtopfer einer Schwachheit wird, der man ſich ſelbſt unterworfen fühlt, oder eines gewiſſen Verhängniſſes, wovon man ſelbſt nicht ausgenommen iſt. Die Furcht des Corneille iſt ein Schauder, welcher mehr von einem gewaltſamen Zuſammenſtoß der Ideen, als von der ſchmerzhaften Anwendung herkömmt, die wir von dem, was wir an andern ſehen, auf uns ſelbſt machen. Man wird fühlen, was ich ſagen will, wenn man den Eindruck, den Polieukt auf uns macht, mit demje-

nigen vergleicht, den Cinna, Heraklius und ſelbſt Rodogune hervorbringt. Im Cinna bewundert man; im Heraklius iſt man erſtaunt; in der Rodogune erſtarrt man vor Schrecken; aber im Polieukt zerfließt man in Thränen.

Als dieſer große Mann alt zu werden anfieng, erſchien Racine, geboren mit einem glücklichen Naturell, begabt mit dem feinſten Geſchmacke, genährt mit den vortrefflichen Muſtern der Griechen, und richtete die Tragödie nach ſeiner Art zu. Die Erhabenheit des Corneille war eine Sphäre, die manchen Leuten nicht gegeben war zu erreichen. Ueberdem fand man bey ihm veraltete Wörter, Reden, die bisweilen etwas ſchwer und verwickelt waren, Stellen, die einen deklamirenden Redner verriethen. Racine hatte das Talent, dieſe kleinen Fehler zu vermeiden: allezeit zierlich, allezeit genau, verband er mit ſeinem Naturelle die größeſte Kunſt, und gebrauchte ſie zuweilen, jenes dadurch zu erſetzen. Da er die Seele nicht ſowohl zu erheben als zu rühren ſuchte, ſo ſchien er angenehmer, bequemer, mehr nach der Faſſung aller Zuſchauer zu ſeyn. Corneille iſt, wie jemand geſagt hat, ein Adler, der ſich über die Wolken erhebt, der unverwandt in die Sonne ſieht, der unter Donnern und Blitzen wohnt;

Racine iſt eine Turteltaube, die in Myrthenwäldern, mitten unter Roſen, girrt. Jedermann in Frankreich liebt den Racine; aber nicht einem jeden iſt es gegeben, den Corneille ſo zu bewundern, als er es verdient.

„Corneille, ſagt der Herr von Brüyere, kann „an den Stellen, worinn er groß iſt, mit nie„mand verglichen werden: er hat alsdann ei„nen eigenthümlichen und unnachahmlichen Cha„rakter, aber er iſt ungleich. Man findet in „einigen ſeiner beſten Stücken unverzeihliche „Fehler wider die Sitten; einen deklamatori„ſchen Styl, der die Handlung erkalten läßt „und ihren Lauf unterbricht; Nachläßigkeiten „im Ausdruck und in den Verſen, die man bey „einem ſo großen Dichter nicht vermuthen ſoll„te. Was ihn aber von allen andern unter„ſcheidet, iſt die Erhabenheit des Geiſtes.

„Racine erhält ſich überall, er iſt überall „gleich, ſowohl in dem Plane als in der Aus„führung ſeiner Stücke, die angemeſſen und re„gelmäßig ſind. Seine Verſifikation iſt ausge„arbeitet, zierlich, wohlklingend. Wollte man „ſie mit einander vergleichen, und ſie in den „Stücken, die ihnen eigenthümlich ſind, und „die mehrentheils aus ihren Werken hervor„leuchten, gegen einander halten, ſo könnte man

„vielleicht ſo ſprechen: Corneille macht uns ſei=
„nem Charakter und ſeinen Ideen unterwürfig;
„Racine richtet ſich nach den unſrigen. Jener
„ſchildert die Menſchen, wie ſie ſeyn ſollten;
„dieſer ſchildert ſie, wie ſie ſind. Bey dem er=
„ſtern findet man mehr von dem, was man be=
„wundert, ja was man nachahmen muß; bey
„dem andern findet man mehr von dem, was
„man an andern wahrnimmt und an ſich ſelbſt
„erfährt. Der eine erhebt, überwältigt, un=
„terweiſt; der andre gefällt, bewegt, rührt.
„Jener behandelt alles, was die Vernunft herr=
„liches und großes hat; dieſer alles, was in der
„Leidenſchaft zärtliches und ſchmeichelhaftes zu
„finden iſt. In dem einen findet man Lebens=
„regeln, Lehrſätze, Sprüche der Weisheit; in
„dem andern herrſcht guter Geſchmack und Em=
„pfindungen. Man iſt mehr beſchäfftigt in den
„Stücken des Corneille; man wird mehr er=
„weicht in den Stücken des Racine. Corneille
„iſt moraliſcher, Racine natürlicher. Der eine
„ſcheint den Sophokles nachzuahmen, und der
„andere hat mehr vom Euripides entlehnt.“

Aus der Vereinigung dieſer beiden großen Leute kann man ſich eine Idee von dem vollkommenen Tragiſchen formiren, dergeſtalt, daß man an dieſer Idee eine Regel und einen Maß=

ſtab

ſtab von der Schönheit einer jeden Tragödie hat, und ſie als mehr oder weniger vollkommen anſehen kann, je nach dem ſie dieſer Idee näher kömmt, oder ſich von ihr entfernet.

Dieſe vollkommene idealiſche Tragödie iſt keine ſchmachtende verliebte Tragödie, am allerwenigſten eine galante Tragödie. Die falſche Liebe, die man Galanterie nennt, iſt ein neues Gewächs, den Alten unbekannt, und unbekannt dem guten Geſchmacke. Aber man merke es wohl, auch die ſinnliche Liebe iſt oft mehr komiſch, als tragiſch. Eine ſpröde Witwe, eine Braut zwiſchen zwey Rivalen, eine Frau eines eiferſüchtigen Mannes, eine verliebte Dame und ein Kavalier, der ſchon anderweitig verſprochen iſt, ſind eigentlich die Materien nicht, die gemacht ſind, uns in Schrecken und Betrübniß zu ſtürzen. Doch giebt es eine Art, die Liebe einzumiſchen, die mehr als Einer Nation, mehr als Einem Alter, mehr als Einem Geſchlechte gefällt: und dieſe lernt man mehr aus dem Corneille, als aus dem Racine.

Wir wollen die Horazier des erſtern zur Probe anführen, den Plan und die Anordnung der ganzen Fabel zeigen, und hin und wieder einige Stellen daraus überſetzen, damit man den

Pinſel dieſes großen Meiſters einigermaßen kennen lerne.

Man hat im Sophokles die reiche, aber einfältige und naive Natur geſehn. Man wird im Corneille das Edle, das Große, das Heroiſche ſehn.

Jedermann weiß die Geſchichte der drey Horazier, die für Rom, und der drey Kuriazier, die für Alba ſtritten. Zwey von den Horaziern wurden getödtet, und der dritte, ob er gleich nur allein auf dem Platze übrig blieb, fand ein Mittel, die drey Kuriazier zu überwinden. Nichts iſt einfacher als dieſer Stoff.

Man ſehe hier die Aenderungen, die der Poet damit vorgenommen hat. Weil der hiſtoriſche Umſtand an ſich ſelbſt nur für diejenigen intereſſant iſt, die an der Ehre der Römer einen ganz beſondern Antheil nehmen, und aufs höchſte nur dem Geiſte wegen des ſonderbaren Ausganges gefällt: ſo hat der Poet das Intereſſe der Blutsfreundſchaft und Menſchheit hinzugethan, indem er die Horazier mit den Kuriaziern als verbunden, und in Bereitſchaft ſich noch näher zu verbinden, vorſtellet: der eine von den Horaziern iſt bereits mit der Sabina, einer Schweſter der Kuriazier, vermählt, und einer von den Kuriaziern iſt im Begriffe ſich mit der

Kamilla, der Schweſter der Horazier, zu verbinden.

Hiedurch wird der Poet im Stande ſeyn, nicht allein ein merkwürdiges und außerordentliches Gefecht zu beſchreiben, ſondern auch die Liebe des Vaterlandes zu ſchildern, wie ſie über die Liebe des Blutes, die Liebe einer verzweifelungsvollen Liebhaberinn, wie ſie über die Liebe einer bekümmerten Gemahlinn erhaben iſt. Der hiſtoriſche Umſtand iſt, wie man ſieht, mit einem Male durch dieſe Vorausſetzung des Poeten bereichert und verſchönert worden.

Laßt uns ſehen, wie die Ankündigung des Inhalts gemacht wird. Dieſe iſt eines von den ſchönſten Stücken auf dem Franzöſiſchen Theater: wir müſſen alſo den ganzen erſten Akt zergliedern.

Die erſte Scene enthält ein Gemälde von dem Kummer der Sabina, die aus Alba war. Sie beklagt ſich über ihr Unglück gegen eine Römerinn: „Schilt meine Schwäche nicht, habe Geduld mit meinem Kummer: er iſt bey „dieſem Unglücke nur allzugerecht. Wann ein „ſolches Ungewitter über uns ausbricht: dann „ergreift die heldenmüthigſte Seele ein Schauer, „und ſteht ihr an.“

Hier ſieht man ſogleich die Wichtigkeit des Vorwurfs. Man kündigt ihn bloß undeutlich an, und dieſes aus zweyerley Urſachen: erſtlich, weil es nicht nöthig war, der Julia deutlicher zu erklären, was ſie ſchon wußte; das Bedürfniß des Poeten hätte ſonſt durchgeſchienen. Zweytens, weil dieſes die Neubegierde der Zuſchauer reizt, die gern wiſſen wollen, was dieſes für ein Ungewitter iſt.

„Noch läßt der Gram mein Auge frey. „Wenn man das Leiden ſeiner Seele ſo weit „unterdrückt: ſo thut man mehr als ein Weib, „thut man gleich weniger als ein Mann. In „dieſer äußerſten Noth über ſeine Thränen zu „herrſchen, das iſt Tapferkeit genug für ein „weibliches Herz.“

In dieſer Rede werden die Empfindungen der Sabina vorgetragen, die edel und rührend ſind. Aber Julia, die eine Römerinn iſt, giebt ihr ein Beyſpiel von einem noch höhern Muthe: und fängt an, der Wiſſensbegierde des Zuſchauers etwas zu verrathen: „Beide Heere ſtehn „gerüſtet vor unſern Mauren; aber Rom weiß „noch nicht, wie man Schlachten verliert. „Anſtatt für daſſelbe zu zittern, wünſche man „ihm Glück; ein neuer Kampf, ein neuer Anwachs ſeiner Hoheit. Verbanne, verbanne

„dieſe

„dieſe thörichte Furcht, und habe Hoffnung, die „einer Römerinn anſteht!

Sehet da den römiſchen Heroismus! Dieſes Zutrauen macht eigentlich einen Held aus. Sabina fährt fort, ihre eigenen Empfindungen zu entdecken, und entwickelt uns den Stoff immer mehr und mehr. „Ich bin eine Römerinn, ich bin es, weil mein Horaz ein Römer „iſt: dieſen Namen empfieng ich zugleich mit „ſeiner Hand. Allein wie ſklaviſch hätte mich „dieſes Band gefeſſelt, wenn ich nicht mehr an „den Ort zurücke denken dürfte, der mir das „Leben gab. O Alba! wo ich das Licht des „Tages zuerſt erblickte, Alba! mein theureſter „Geburtsort und meine erſte Liebe! Wenn ich „zwiſchen dir und uns den Krieg entzündet ſehe, „fürchte ich unſern Sieg ſo ſehr, als unſre Niederlage. Rom! woferne du dich beklagſt, daß „dieſes dich verrathen heißt: ſo ſchaffe dir Feinde, die ich haſſen kann. Wenn ich von deinen „Mauren ihr und unſer Kriegesheer ſehe, meine „drey Brüder in dem einen, und meinen Gemahl „in dem andern: was habe ich da zu hoffen? „und wie kann ich, ohne Treuloſigkeit, für dein „Glück den Himmel anflehn?“

Man weiß, was den Kummer der Sabina verurſacht; man kennt die meiſten Perſonen;

man weiß aber nicht, daß die Schlacht noch denſelbigen Tag vor ſich gehen ſoll.

Um den Zuſchauer davon zu benachrichtigen, ſtellt Julia der Sabina vor, daß ſie ja bisher weit mehr Muth gezeigt habe. Sabina antwortet: So lange man nur noch in leichten Scharmützeln an einander gerathen ſey, habe ſie ſich eine Ehre daraus gemacht, ganz Römerinn zu ſeyn; „Aber heute, da eine oder die andere fallen muß, da Alba Sklavinn werden „oder Rom unterliegen ſoll, da nach der Schlacht „der Sieger nichts mehr zu fürchten, der Beſiegte nichts mehr zu hoffen hat; müßte ich „mein Vaterland tödtlich haſſen, wenn ich ganz „Römerinn bleiben könnte.“

Und nunmehr iſt die Handlung deutlich vorgetragen. Man weiß, worauf es ankömmt, was der Endzweck der Handlung iſt, die geſchehen ſoll. Nun iſt noch übrig, die Triebräder und Mittel dazu in den Gang zu bringen.

Weil Kamilla die rührendſte Rolle in dieſem Stücke ſpielt, ſo mußte man ſie kennen lernen. Julia ſtellt ſie der Sabina zum Muſter der Standhaftigkeit vor: „Siehe doch, wie weit „anders Kamilla handelt! Ihr Bruder iſt dein „Gemahl, dein Bruder iſt ihr Geliebter: aber „ſie ſieht, mit weit andern Augen, als du, ihr

„Blut in der einen Armee, und ihre Liebe in der „andern. .... Geſtern, als ſie erfuhr, der „Tag ſey ſchon beſtimmt, man rüſte ſich zur „letzten Schlacht, ſtieg eine ſchnelle Freude auf „ihre Stirn. — —“ Sabina erklärt dieſe Freude für eine Veränderung, die in dem Herzen der Kamilla vorgegangen ſeyn muß, indem ſie vielleicht den Kuriaz nicht mehr liebe und eine andere Wahl getroffen habe. Kamilla erſcheint: ſie benimmt dem Zuſchauer dieſe Meynung, und ſetzt ihn durch ihre grauſame Situation in Unruhe. Sie ſteht zwiſchen dem Vaterlande und ihrem Geliebten mitten inne: Eines von beiden muß ſie nothwendig aufgeben. Man räth ihr, ihren Liebhaber zu verlaſſen; aber ſie antwortet mit einer Römiſchen Großmuth: „Gieb mir einen Rath, der gerechter iſt, „und beweine mein Unglück, ohne mir ein Laſter „zu gebieten. Ob ich gleich unter meinem Leiden ſchier erliege, ſo will ich es doch lieber ertragen, als verdienen.“

Hierauf erzählt ſie der Julia von Stück zu Stück alles, was ſie angeht, und ihre rechtmäßige Hoffnung, ſich mit dem Kuriaz zu vermählen. Sie führt ein Orakel an, welches ihr ſolches deutlich anzukündigen ſchien, welches aber in der That ihren Tod andeutet. „Die „Nacht

„Nacht hat dieſen ſo angenehmen Irrthum verſcheucht. Tauſend fürchterliche Träume, tauſend blutige Bilder, oder vielmehr tauſend „Scenen voll Mord und Gräuel haben mir meine Freude geraubt und mein Schrecken wieder „erneuert. Ich ſahe Blut, ich ſahe Leichen. „Plötzlich erſchien ein Geiſt, und nahm plötzlich „die Flucht. Und jedes Traumbild löſchte das „andere aus, und jede verwirrte Phantaſey verdoppelte mein Entſetzen.“ In dieſem Traume liegt der Keim zur künftigen Entwickelung, welche, um deſto natürlicher zu ſcheinen, ſich ſchon in der Anlage der Handlung befinden, und gleich anfangs dunkel angekündiget werden muß: damit der Zuſchauer, wenn er zur Kataſtrophe kömmt, darinn einen neuen Grad der Wahrſcheinlichkeit finde, der allemal den tragiſchen Eindruck verſtärken hilft.

Die vierte Scene fängt mit einer angenehmen Beſtürzung an. Bisher hatte der Zuſchauer nichts als Thränen und Unruhe geſehen, nichts als Seufzer und Klagen gehört. Kamilla, von Schmerzen durchdrungen, redet ihren abweſenden Liebhaber an, von dem ſie glaubt, daß er im feindlichen Lager iſt, und ſchließt mit dieſen Worten: „Es falle Rom, „oder Alba falle: theureſter Geliebter, ſo hoffe

„nur

„nur nicht mehr, dereinſt mein Gemahl zu ſeyn!
„Niemals, niemals ſoll dieſen Namen ein Mann
„führen, der Roms Ueberwinder, oder Roms
„Sklave iſt.“

Kuriaz erſcheint und wiederholt ihr ihre letzten Worte: „Siehe hier, Kamilla, den Mann, „der weder Roms Ueberwinder, noch Roms „Sklave iſt.“

Kamilla erſchrickt und der Zuſchauer mit ihr. Kuriaz fängt an, zu erzählen: Kamilla voll Ungeduld, unterbricht ihn, erräth was nicht iſt, und vermehrt dadurch die Ungeduld der Zuſchauer. Kuriaz thut ihrer Neubegierde endlich ein Genügen, und berichtet ihr, daß Friede gemacht iſt. Sie überläßt ſich der lebhafteſten Freude und glaubt, ihr Orakel nunmehr erfüllt zu ſehn. Kuriaz erzählt, wie alles zugegangen iſt, und daß drey Streiter auf jeder Seite den Zwiſt entſcheiden ſollen.

Nun iſt der Inhalt aufs genaueſte vorgetragen. Man ſieht die Charakter gezeichnet, das verſchiedene Intereſſe der handelnden Perſonen und der wetteifernden Nationen feſtgeſetzt. Mit welcher Kunſt iſt dieſe Ankündigung nicht gemacht! ohne Vertrauten, ohne gezwungene Erzählung: die angehende Handlung ſelbſt macht

macht ihn. Sabina, Kamilla, Julia, Kuriaz, Horaz der Vater, ſind uns bekannt; es iſt niemand mehr übrig, als Horaz der Sohn, und dieſer wird ſich bey Eröffnung des zweyten Akts zu erkennen geben. Man bemerke, mit welcher Leichtigkeit die Scenen verbunden und die Situationen abgeändert ſind. Die Perſonen waren anfangs in der gröſsten Traurigkeit; jetzt ſind ſie fröhlich und vergnügt. Es iſt Friede und alles iſt ruhig. Indeſſen bleibt noch Ein Faden übrig, der die Handlung wieder anknüpfen und alle Leidenſchaften wieder entzünden wird.

Wir wollen das Gewebe der Geſchichte nicht bis zum Ende verfolgen; auch keine Stellen weiter anführen, ihre Schönheiten zu zeigen. Sie ſind ſo ſichtbar, daſs ſie einem jeden in die Augen fallen.

Wie ſehr iſt es zu bedauren, daſs ein ſo ſchönes Gedicht ſich nicht bis ans Ende erhält! Horaz hatte in den drey erſten Akten ſein Vaterland vorgeſtellt: in dem vierten und fünften Akt iſt er eine Privatperſon, die man anklagt und vertheidigt. Fabula non conſtat ſibi, nec ſervatur ad imum, qualis ab incepto proceſſerat: und dieſes iſt der Hauptfehler

des

des Stücks. Es hat einzelne Schönheiten ohne Zahl; aber die großen Schönheiten, die in der Proportion und in der ſymmetriſchen Vereinigung aller Theile zu Einem Ganzen beſtehn, ſind nicht mehr vorhanden. Auch ſpricht man nur von den drey erſten Akten der Horazier des Corneille; von dem vierten redet man wenig, und von dem fünften niemals, welcher nichts als ein Verhör iſt, dergleichen man zur Noth beym Anfange des Stücks geduldet hätte.

Man kann daraus urtheilen, was für Kunſt, was für einen erfindſamen Geiſt die Zuſammenſetzung einer Tragödie erfodert. Hier befindet ſich ein großer, rührender Stoff unter den Händen des größeſten Meiſters, der an Hülfsmitteln unerſchöpflich iſt: und dieſer Meiſter erliegt mitten in der Laufbahn, nachdem er Wunder gethan hatte. Es iſt umſonſt, daß er ſchöne Verſe vorbringt, daß er ſchildert, daß er erhabene Erzählungen macht, erhabene Beweiſe führt: dieſer äußerliche Schmuck kann die fehlende Materie nicht zudecken; der Grund mangelt, und ohne Grund kann ſich nichts erhalten.

VIII. Ka-

VIII. Kapitel.

Vergleichung zwiſchen dem Heraklius des Corneille und der Athalia des Racine.

Das beſte Mittel, den Corneille und Racine kennen zu lernen, iſt vielleicht dieſes, daß man ſie beide in einem Stücke, deſſen Stoff ohngefähr einerley iſt, mit einander vergleicht. Eine Uebung, die wir den jungen Leſern vorſchlagen, die der Gegenſtand unſerer Arbeit ſind. Um ihnen zu helfen und ſie auf den Weg zu bringen, wollen wir ihnen die vornehmſten Vergleichungspunkte angeben.

Wenn man ein dramatiſches Stück unterſuchen will: ſo muß man ſich zuerſt um den Stoff oder um den Vorwurf des Stückes bekümmern. Der Stoff des Corneille iſt: Heraklius Erhebung auf den kaiſerlichen Thron, an die Stelle des unrechtmäßigen Beſitzers Phokas. Der Stoff des Racine iſt: Joas Erhebung auf den Thron von Juda, an die Stelle der unrechtmäßigen Beſitzerinn Athalia.

Hierauf muß man die Handlung betrachten. Die Handlung ſchließt den Vorwurf des Stückes als ſeinen Endzweck in ſich; aber ſie thut noch die Mittel und Umſtände hinzu. Die Hand-

lung in der Tragödie des Corneille iſt: die Erkennung und Krönung des Heraklius, veranſtaltet und ausgeführt durch die Leontine und den Exuperius, die den Phokas umbringen laſſen. Die Handlung in der Tragödie des Racine iſt: die Erkennung und Krönung des Joas, veranſtaltet und ausgeführt durch den Joad, der die Athalia hinrichten läßt. Der Stoff in beiden Stücken iſt einerley.

Laßt uns die Theile dieſer Handlung betrachten, die man Akte nennt, und von der Athalia anfangen, um von dem Einfachen zu dem Zuſammengeſetzten fortzuſchreiten.

1 Akt. Joad unterredet ſich mit Abnern, einem der mächtigſten im Königreiche, und merkt aus ſeinen Reden, daß Athalia geſonnen iſt, ihn zu ſtürzen, und daß Abner geneigt iſt, ihm bey Gelegenheit zu dienen. Hierauf faßt Joad den Entſchluß, den jungen König zu krönen, den ſeine Gemahlinn Joſabet erhalten und erzogen hatte.

Dieß iſt die Ankündigung des Inhalts. Die Unternehmung iſt noch nicht angefangen, ſie wird nur erſt beſchloſſen. Alſo geht der erſte Akt vor der Handlung vorher.

2 Akt. Ein fürchterlicher Traum hatte die Athalia erſchreckt: ſie hatte ein Kind erblickt,

das ihr den Dolch ins Herz ſtieß. Ihre Unruhe bringt ſie in den Tempel; hier ſieht ſie eben dieſes Kind, ſie will es ausfragen und an den Hof nehmen: das Kind weigert ſich.

Nun iſt die Handlung angegangen: dieſes Kind iſt der junge König. Die Königinn hat es geſehen: wird es genug für ſie ſeyn, daß ſie es geſehen hat?

3 Akt. Die Königinn will das Kind ausgeliefert haben. Der Hoheprieſter weigert ſich, und macht Anſtalten zur Vertheidigung.

4 Akt. Joas wird von den Leviten im Innern des Tempels geſalbt und für ihren König erkannt.

5 Akt. Die Königinn läßt dem Hohenprieſter Vorſtellungen thun, ihr das Kind und gewiſſe Schätze, die vom David hinterlaſſen waren, auszuliefern. Der Hoheprieſter erbietet ſich, der Königinn zu willfahren, falls ſie ſelbſt, mit wenigem Gefolge, in den Tempel kommen will: ſie kömmt hinein. Man zeigt ihr den Joas, den ſie zu erkennen gezwungen iſt. Sie geht voll Wut aus dem Tempel; die Ihrigen verlaſſen ſie; ſie wird auf Befehl des Hohenprieſters getödtet.

Dieſe Handlung iſt von der äußerſten Simplicität: es ſind hier nur wenige Perſonen,

und

und Joad, Joas und Athalia ſind nur allein in Bewegung.

Die Handlung iſt eine einzige, ſie geſchieht in Einem Tage, ſie geſchieht im Tempel: alſo finden ſich die drey Einheiten beyſammen.

Die tragiſchen Poeten haben ſich das Recht angemaßt, bisweilen Träume zu gebrauchen, ob ſie gleich etwas Wunderbares enthalten: weil dieſes Wunderbare eine ſo große Aehnlichkeit mit der Natur hat, daß man es faſt ſo, wie die Natur ſelbſt, gebrauchen kann. Ein Traum hat alſo die Unternehmung angeſponnen. Joad hatte den Himmel gebeten, die Anſchläge der Königinn zu verwirren; auch waren ſie bereits verwirrt. Und dieſe Verwirrung, dieſe grauſame Unruhe zwingt die Athalia, in den Tempel des Gottes Iſraels zu gehn, um ſeinen Zorn zu beſänftigen. Der Anſtoß iſt gegeben, die Triebräder ſind in Bewegung, die Handlung wird ihr Ziel erreichen.

Wenn man frägt, warum ſich Joad dieſe erſte Gelegenheit nicht zu Nutze macht, die Athalia in Verhaft zu nehmen; der Ort war ja bequem, ſie war ohne Begleitung, es könnte ſich zutragen, daß die Gelegenheit nicht wiederkäme: ſo kann man antworten, daß dieſes kein Schritt vom Joad, ſondern ein Einfall von der

Athalia, iſt; daß Joad ihn nicht hat vorherſehen und alſo auch keinen Vortheil daraus ziehen können; daß endlich Joad in ſich ſelbſt noch ein Mittel findet, zu machen, daß die Königinn im fünften Akt wieder erſcheinen muß, indem er ihr verſpricht, ihr Schätze zu entdecken und das Kind bekannt zu machen.

Allein da der Poet der Athalia einen hochmüthigen, argwöhniſchen, grauſamen Charakter gegeben hatte, durfte er annehmen, daß ſie auf die Einladung des Joad kommen würde? War es nicht natürlicher, daß ſie ein Mistrauen in den Hohenprieſter ſetzte, den ſie als ihren öffentlich erklärten Feind anſahe; als einen Feind, der ihr jetzt zum erſtenmale nachgab, und der ihr den Vorſchlag that, mit weniger Begleitung zu kommen? Aus dieſem Einwurfe folgt, daß wenn die Urſachen dieſe Begebenheit nicht nothwendiger Weiſe haben hervor bringen müſſen, ſie ſolche doch wahrſcheinlicher Weiſe haben hervor bringen können, und das iſt genug: eine ungeduldige, unruhige, verwirrte Frau, die ſich gröſſere Nachforſchungen erſparen will, überlegt die Gefahr nicht; ſie begiebt ſich hinein, ſie kömmt darinn um.

Laßt uns zu dem Stücke des Corneille kommen.

Hera-

Heraklius iſt durch die Leontine erhalten worden, wie Joas durch die Joſabet. Er bleibt, wie Joas, eine Zeitlang unerkannt. Phokas ſchöpft Verdacht und wird unruhig, wie Athalia. In beiden Stücken werden ſehr kritiſche Verhöre angeſtellt; endlich wird Phokas umgebracht, eben ſo wie die Königinn, und Heraklius triumphirt, eben ſo wie Joas.

Wenn man dieſe beiden Fabeln ſo vorgeſtellt ſieht, ſo ſcheint es, als müßten ſie ohngefähr auf gleiche Art behandelt werden. Allein der zufällige Theil ändert den Grundſtoff dergeſtalt, daß er in beiden Dichtern ganz verſchieden erſcheint.

Die Perſonen im Heraklius ſind: der Kaiſer Phokas; Heraklius, der Sohn des Mauritius; Marcian, der Sohn des Phokas; Pulcheria, die Schweſter des Heraklius; Leontine, die den Heraklius und Marcian erzogen hat; und Exuperius, ein Herr am Hofe des Phokas.

Das Sonderbarſte bey dieſer Tragödie iſt, daß Exuperius die ganze Handlung verrichtet, und doch nur eine Nebenperſon iſt. Er giebt Gelegenheit zu der verſchiedenen Situation der Hauptperſonen; er verurſacht die Unruhe des Phokas, die Verwirrung der Pulcheria, der Leontine, des Marcians, des Heraklius. Die

Revolution, die er macht, ſo groß und heroiſch ſie auch iſt, läßt ihn doch weit unter den Helden, für die er arbeitet. Und dieſe Helden, obgleich alle ihre Mühe und Arbeit vergeblich iſt, ſind dennoch ſo groß, ſo edel, ſo bewundernswürdig, daß man alle ſeine Empfindungen für ſie allein aufbewahrt.

In der Athalia iſt nur ein zweyfaches Intereſſe, wovon eines dem andern im Wege ſteht: das Intereſſe des Joas und der Königinn. Hier iſt ein ſo verſchiedenes, als verſchiedene Perſonen ſind, und ein jedes iſt von der äußerſten Wichtigkeit. Bey dem Phokas kömmt es auf Reich und Leben an; bey der Pulcheria, ob ſie eine traurige Ehe oder den Tod erwählen will; bey Leontinen auf die allerſchrecklichſte Todesſtrafe; bey dem Marcian und Heraklius, ob ſie als Söhne des Mauritius ſterben, oder als Söhne des Phokas regieren wollen. Jedes Intereſſe iſt erſtaunlich; und was noch erſtaunlicher iſt, ſo entſpringen ſie alle, ſo zu reden, aus einem einzigen Keime, nehmlich aus der Erhaltung des Heraklius. Man ſehe hier die Hauptſtücke der Handlung.

Wir wollen der Fabel und dem Plane der Handlung folgen.

Phokas

Phokas vertraut dem Kriſpus ſeine Unruhe wegen des Gerüchts, das ſich ausbreitet, als ob Heraklius noch lebe. Weil der Tyrann ehemals die Pulcheria, die Tochter des Mauritius, verſchonet hatte, ſo giebt ihm Kriſpus den Rath, ſie mit ſeinem Sohne zu vermählen, um durch dieſe Heyrath die angemaßeten Rechte mit den rechtmäßigen zu vermiſchen. Phokas ſchlägt es der Pulcheria vor, welche ſeinen Vorſchlag verwirft: „Du giebſt mir, ſagſt du, „deinen Sohn und deine Krone; allein was „kannſt du mir geben, da die eine mir zugehört, „und der andere ihrer unwürdig iſt, weil er von „dir herkömmt?“ Phokas dringt darauf: aber ihr Zorn entbrennt; ſie ſpricht ihm vom Heraklius vor, nach dem allgemeinen Gerüchte, das ſich ausgebreitet hatte, und fodert, daß Phokas ihm den Thron einräumen ſoll: „Der „Tag iſt nahe, da du ihn beſſer beſetzt ſehen „wirſt. Der Himmel ſchenkt mir einen Bruder wieder, der deiner Mordſucht entgangen „iſt. Heraklius wird erſcheinen: Tyrann, „ſteige herunter vom Thron, laß deinen Herrn „hinauf!“

Um deſto leichter dem Faden der Handlung zu folgen, muß man wiſſen, daß der Dichter

 annimmt,

annimmt, Mauritius habe den Heraklius, als ein Kind, der Leontine anvertraut. Als ſich Phokas des Throns bemächtigt hatte, und das ganze Geſchlecht des Mauritius ausrotten wollte, befahl er der Leontine, ihm das Kind auszuliefern, welches ſie in Verwahrung hatte. Leontine, aus heldenmüthiger Tugend, gab ihren eigenen Sohn ſtatt des andern hin. Phokas, in der Meynung, Leontine habe ihm treulich gedient, vertraute ihr ſeinen eigenen Sohn Marcian, der eben damals ſeine Mutter, die Kaiſerinn, verloren hatte, um ihr anſtatt des Heraklius zu ſeyn. Leontine traf einen zweyten Tauſch, und ſetzte den Marcian an die Stelle des Heraklius, und den Heraklius an die Stelle des Marcians; und indem ſie die Namen änderte, ſo erhielt ſie nicht allein den verbanneten Prinzen, ſondern Heraklius ward noch dazu am Hofe des Phokas, als ſein Sohn, erzogen; und Marcian, unter dem Namen jenes Leontius, den Leontine anſtatt des Heraklius ausgeliefert hatte, hielt ſich für den Sohn der Leontine. Dieſe hatte Urſach, dem Heraklius zu offenbaren, wer er ſey; aber den Marcian ließ ſie in der Unwiſſenheit ſeines Standes. Welche Menge Knoten zu entwickeln! Welche Situationen, was für Revolutionen in den Gemüthern,

müthern, wenn alle dieſe Geheimniſſe aufgedeckt werden ſollen! Wir fahren fort.

Man ſchlägt dem Heraklius vor, ſich mit der Pulcheria zu vermählen: er lehnt es ab, weil er weiß, daß ſie ſeine Schweſter iſt. Pulcheria, auf ihrer Seite, will lieber ſterben; weil ſie glaubt, Heraklius, den man Marcian nennt, ſey der Sohn des Tyrannen.

Marcian, der, unter dem Namen Leontius, ſich für den Sohn der Leontine hält, räth dem jungen Prinzen, ſich die Pulcheria zur Gemahlinn zu erwählen; aber Heraklius antwortet, er ſelbſt ſolle ſich mit ihr vermählen. Hierauf tröſtet er die Prinzeſſinn, und, ohne ſich zu erkennen zu geben, verſpricht er ihr ſeinen Beyſtand wider alle Unternehmungen deſſen, den man ſeinen Vater nennt. Dieß iſt der ganze erſte Akt. Er eröffnet den Zuſchauern eine ſehr dunkle Ausſicht, einen wahrhaftig tragiſchen Eingang; man ſieht ſchon im voraus große Gefahren, große Revolutionen, große Ungewitter. Die Grauſamkeit und Verwirrung des Phokas, die Größe und Gefahr der Pulcheria, die beſondere Situation der beiden Prinzen erhält uns in der größeſten Erwartung.

Heraklius, der es vom Phokas nicht erhalten kann, ſeine Vermählung aufzuſchieben, will

ſich zu erkennen geben, weil er befürchtet, Phokas möchte die Prinzeſſinn zur Strafe ziehn. Leontine widerſetzt ſich. Exuperius erſcheint vor Leontinen, und ſagt ihr, ſie habe den Sohn des Mauritius bey ſich, er wiſſe es: er zeigt ihr den Handbrief des Mauritius ſelber, der den Tauſch bezeugt. Leontine, um das Leben des wahren Heraklius, der am Hofe iſt, zu ſchützen, läßt den Marcian, den ſie bey ſich hat, glauben, er ſey ſelbſt der Heraklius. Alsbald nimmt er die Geſinnungen des Haſſes und der Rache gegen den Phokas an, den er für den Mörder ſeines Vaters, des Mauritius, hält; ſo daß der Name und die Rechte des wahren Heraklius ſich nunmehr in der Perſon des Marcians vereinigt befinden, und beſondere Wirkungen zwiſchen dieſen beiden Prinzen hervorbringen. So weit der zweyte Akt.

Marcian, der ſich für den Heraklius hält, trifft die Pulcheria an, der er wie ſeiner Schweſter begegnet. Seine Liebe wird zu einer brüderlichen Zärtlichkeit; ſie ermahnen ſich alle beide zur Rache. Marcian will dem Phokas das Leben nehmen. Der Kaiſer tritt mit dem Exuperius herein. Marcian bekennt ſich für den, der er zu ſeyn glaubt: er trotzt ſeinem Vater: „Ich bin glücklich: ich ſterbe als ein Mo„narch.

„narch. Dieſe Ehre vertauſchte ich mit dem „ſchimmerreichſten Leben nicht. Und weil ich „ein ſo glorreiches Schickſal zu genießen, nur „dieſen Augenblick habe, den man zu meinem „Tode beſtimmt: ſo will ich meinen Tod ſo „ſchön, und ſo beneidenswerth machen, daß „dieſer Augenblick mehr werth ſeyn ſoll, als das „berühmteſte Leben. So laß mich denn hin„führen, ſtelle deine Macht in Sicherheit, und „befreye meine Augen von dem Gräuel, dich „anzuſehn.“ Pulcheria iſt überzeugt, daß Marcian ihr Bruder iſt: ſie hat ihn an ſo hohen Geſinnungen erkannt. Der Tod des Sohnes wird vom Vater beſchloſſen. Exuperius giebt ihm den Rath, ihn öffentlich hinrichten zu laſſen, damit das Volk nicht weiter an einen neuen Heraklius denken dürfe. Er hat ſeine Urſachen. Wir gehen zum vierten Akt.

Marcian iſt alſo unter dem Namen Heraklius zum Tode verdammt: ein großmüthiger Prinz, der dem wahren Heraklius in einem Treffen das Leben erhalten hatte. Dieſer ſieht die Gefahr ſeines Wohlthäters, und will nicht zugeben, daß er an ſeiner Stelle und unter ſeinem Namen umkomme, und daß er ſelbſt unterdeſſen an der Stelle und unter dem Namen des Marcians leben und regieren ſollte: er ſelbſt

entdeckt ſich alſo dem Phokas in Gegenwart des Marcians. Dieſer aber will nicht weniger, als er, der wahre Heraklius ſeyn. Phokas, ganz beſtürzt, da er ſieht, mit welcher Hitze dieſe beiden jungen Prinzen beweiſen, daß ſie Söhne des Mauritius und nicht des Phokas ſind, ruft aus: „Ach! ſo kann ich denn nicht „ſehen, welcher von beiden mein Sohn iſt! Ich „ſehe nur, daß beide meine Feinde ſind. — „Marcian! — Auf dieſen Namen will keiner „antworten; die väterliche Liebe dient mir zu „nichts, als zu meiner Verwirrung. — O unglückſeliger Phokas! o allzuglücklicher Mauritius! Du bekömmſt zwey Söhne, die nach „dir ſterben wollen, und ich kann nicht Einen „finden, der nach mir regieren will.“ Phokas thut Fragen an die Leontine, die ihm trotzt, weil ſie allein das Geheimniß beſitzt, und weil der Tyrann, der ſeinen Sohn nicht kennt, den nicht ſtrafen kann, den er gern wollte. Er kann Leontinen nicht umbringen laſſen, weil ſie das Geheimniß mit ſich nehmen würde.

Was wird alſo Phokas in dieſer Ungewißheit thun? Er will ſie beide tödten, wenn nicht zum wenigſten einer reden wird. Sie reden alle beide, und ſagen ihm, daß ſie ſeine Söhne nicht ſind. Heraklius beweiſt es dadurch, daß

er

er es allezeit ausgeſchlagen habe, ſich mit der Pulcheria zu vermählen, von der er wußte, daß ſie ſeine Schweſter ſey. Marcian beweiſt es durch den Handbrief des Exuperius. Indeſſen rottet ſich das Volk zuſammen, das Blut des Mauritius zu vertheidigen. Exuperius hat die Anführer der Meuterey in Händen, und führt ſie zum Kaiſer, der allein in ſeinem Palaſte iſt, indeſſen der gröſſeſte Theil ſeiner Leibwache die verſchiedenen Quartiere der Stadt beſetzt hat, um daſelbſt, währender Hinrichtung des vermeyntlich erkannten Prinzen, gute Ordnung zu erhalten. Dieſe Anführer ſind Verſchworene, die vom Exuperius deswegen herbey gebracht werden, um den Phokas deſto leichter zu erwürgen, der unter ihren Händen ſtirbt. Hierauf kömmt Exuperius, den Prinzen die Nachricht zu bringen, Phokas lebe nicht mehr. Leontine nennt den wahren Heraklius, und Marcian betrübt ſich über ſein Schickſal. Man räth ihm, den Namen Leontius wieder anzunehmen, den er, als ein Sohn der Leontine, geführt hatte, und Pulcheria wird ſeine Gemahlinn.

Corneille war der einzige Geiſt, der im Stande war, eine Handlung auf eine ſo gedrängte und verwickelte Art zuſammen zu weben.

ben. Exuperius treibt die Begebenheit durch; Leontine hilft dazu, indem ſie ſolche hintertreiben will. Die jungen Prinzen wollen in ihren Tod gehen, und können nicht. Phokas will ſie verdammen, und kann es nicht thun; und zwar darum, weil er es nicht wollen kann.

Es herrſcht ein gewaltiger Kontraſt in den verſchiedenen Situationen einer jeden Perſon. Phokas, der voll Unruhe iſt, dem von der Pulcheria getrotzt wird, dem Exuperius hülfliche Hand leiſtet, glaubt, ſeinen Feind zu haben; er entwiſcht ihm, ob er ihn gleich noch immer in ſeiner Gewalt behält; ſeine ganze Wut muß ſich vor Leontinen zerſchlagen; endlich ſtirbt er von der Hand des Exuperius.

Pulcheria, durch eine unwürdige Heyrath aufgebracht, glaubt, einen Bruder wiedergefunden zu haben; allein dieſer Bruder wird zum Tode verdammt. Es erſcheint ein andrer Prinz, der gleichfalls dieſer Bruder zu ſeyn vorgiebt. Man will, daß ſie einen von dieſen zum Manne nehmen ſoll: allein ſie kann nicht, weil ſie nicht weiß, wer ihr Bruder iſt, und weil ſie überdem den Sohn des Tyrannen, des Mörders ihres Vaters, nicht haben will.

Marcian hält ſich für den Sohn der Leontine: er erfährt, daß er ein Sohn des Mauri-

tius

tius iſt. Welche Revolution in ſeinen Gedanken und Geſinnungen! Er wird dem Phokas als ein ſolcher entdeckt: er wird zum Tode verdammt. Man kömmt, ihm ſeinen Namen und Titel abzuſtreiten: er weiß nicht mehr, wer er iſt. Endlich erfährt er, daß er der Sohn des Tyrannen iſt, nachdem dieſer ſchon todt iſt.

Leontine ſieht einen Theil ihres Geheimniſſes verrathen: man weiß, daß ſie den Feind des Kaiſers bey ſich hat. Sie bekennt es alsbald. Sie wagt ihr Leben und den Namen und das Schickſal des wahren Heraklius. Dieſer entdeckt ſich dem Tyrannen wider ihren Willen. Man frägt ſie, man will ihr das Leben nehmen; ſie glaubt, Exuperius habe ſie verrathen; und endlich findet es ſich, daß eben dieſer Exuperius alle ihre Wünſche erfüllet hat.

Sehet da Glücksumſtände und Situationen von fünf Perſonen, die ſich vermiſchen, ſich durchkreuzen, um ein einziges Gewebe auszumachen! und dieſes Gewebe iſt ſo gedrungen, ſo mannichfaltig, ſo kühn, ſo natürlich, daß vielleicht wenige Werke zu finden ſind, die dem menſchlichen Verſtande mehr Ehre machen. Man mußte die Stücke zurichten, ſie zuſammen paſſen, ſie mit einander verbinden, ſie von einander abſtechen laſſen. Und was am meiſten

zu

zu bewundern iſt, ſo iſt alles voll, alles reich und prächtig, alles folgt auf einander und verbindet ſich mit einander, ohne Zwang und ſcheinbare Zurüſtung.

Die Athalia des Racine iſt nicht ſo beladen und angefüllt. Die Handlung iſt einförmig, ſie geht gerade zu und ohne Umſchweife. Hier ſieht man nichts als einen Streit unter zwey Leidenſchaften, und zwar bey zwey verſchiedenen Perſonen. Der Geiſt darf nicht arbeiten, um dem Gange der Triebräder nachzuſpüren. Die Aufmerkſamkeit, die er anwendet, zerſtreut das Herz nicht: man überläßt ſich einer ſanften, angenehmen, fortdaurenden Bewegung; und die heftigern Stöße, die von Zeit zu Zeit entſtehen, erſchüttern die Seele, ohne ſie völlig aus ihrer Lage zu bringen.

Wie hat der Geiſt des Corneille eine ſo ſonderbare und verwickelte Fabel zu Stande bringen können? Er theilte ſeine Handlung in ſo viel Theile, als ſie haben konnte, um verſchiedene Situationen hervorzubringen.

1 Akt. Das Gerücht entſteht, Heraklius lebe: was ſoll Phokas thun?

2 Akt. Exuperius ſagt der Leontine, ſie habe den Heraklius bey ſich: was ſollen Marcian und Leontine thun?

3 Akt. Der Kaiſer weiß es, und verdammt den zum Tode, den er für den Heraklius hält: was für Bewegungen unter den Feinden des Kaiſers!

4 Akt. Der wahre Heraklius entdeckt ſich dem Phokas: welche Verwirrung bey dieſem letztern! der nicht weiß, woran er ſich halten ſoll, indem er zwey Heraklier, ſtatt Eines hat.

5 Akt. Exuperius ergreift, bey Gelegenheit der Hinrichtung des Heraklius, den Augenblick, worinn er den Tyrannen umbringen kann: welche Revolution in den Gemüthern und in den Glücksumſtänden!

Dieſe Handlung, alſo zergliedert, geht ununterbrochen fort. Wenn man unterſucht, welche Wirkung ein jeder von dieſen Theilen bey einer jeden Perſon hervorbringen muß: ſo wird man alles das finden, was ſie Corneille ſagen und empfinden läßt; denn er iſt nicht weniger bewundernswürdig in ſeinem Ausdrucke, als in der Erfindung und Anordnung der Sachen.

Nun werfe man die Augen auf das Stück des Racine: man wird ſehen, daß dieſer wenig Materie hat, aber daß er ſie zu gebrauchen, zu erweitern und mit großer Kunſt auszutheilen weiß. Dieß war die Eigenſchaft der Al-

ten. Corneille hat einen unerſchöpflichen Geiſt; alles iſt bey ihm reich, alles im Ueberfluſſe; man wird von Zwiſchenfällen überſchwemmt; es kommen ſo viel Dinge zuſammen, daß man fürchtet, es ſey unmöglich, ſie alle zu gebrauchen. Beym Racine iſt der Stoff ſo klein, daß man faſt fürchtet, er werde nicht hinreichen. Der eine ſpendet überflüßig aus, der andre giebt haushältig. Der erſtere kann etwas verlieren, der andre muß alles zuſammen ſuchen. Behutſamkeit, Geſchmack, Sprachreinigkeit, Zierlichkeit machen das vornehmſte Verdienſt des letztern aus; der erſtere kann ſich durch ſeine Stärke und durch ſein eigenes Gewicht aufrecht erhalten. Ein andrer, als Racine, hätte kaum drey Akte aus der Athalia gemacht. Ein andrer, als Corneille, hätte ſieben oder acht aus dem Heraklius gemacht. Mit einem Worte, die Kunſt des Racine beſteht in der klüglichen Austheilung ſeines Vermögens, welches eben ſo viel, ja vielleicht noch mehr werth iſt, als die Verſchwendung bey einem größern Reichthume. Wenn man aber auf der andern Seite ſo reich iſt, wie Corneille war, und, indem man mit ſeinen Gütern verſchwenderiſch umgeht, ſich ſelbſt nicht ärmer macht, ſo wird die Verſchwendung eine königliche Pracht.

Dritter Artikel.

Von der Komödie.

I. Kapitel.

Was komiſch heißt.

Wir haben die Epopöe als eine Erzählung einer wunderbaren Handlung beſchrieben; und die Tragödie als eine Vorſtellung einer heroiſchen Handlung, die fähig iſt, Furcht und Mitleiden zu erregen.

Zu Folge dieſes Syſtems wollen wir ſagen: Die Komödie iſt eine Vorſtellung einer bürgerlichen Handlung, die auf ihrer lächerlichen Seite gezeigt wird.

Die Epopöe erregt die Bewunderung, das bezeichnet das Wort **wunderbar** in unſerer Beſchreibung. Die Tragödie erregt Furcht und Mitleiden, das wird ſchon durch den Namen **Tragödie** oder **Trauerſpiel** angedeutet. Die Komödie macht zu lachen; und dieſes macht ſie zur **Komödie** oder zum **Luſtſpiele**.

Wenn man die Komödie bloß als eine Nachahmung einer bürgerlichen Handlung beſchreiben wollte, ohne das Lächerliche hinzu zu thun: ſo fänden alle Laſter, alle Tugenden, alle Begebenheiten aus der bürgerlichen Geſellſchaft eine

Stelle darinn. Das Unglück eines Vaters, der Kummer eines Jünglings, der in ſeiner Hoffnung betrogen wird, würde den Stoff dazu hergeben. Sie würde eben ſo gut Thränen erregen, als die Tragödie. Da aber das Weſen dieſes Gedichts durch ſeine Abſicht beſtimmt und eingeſchränkt wird: ſo gehört nichts, als was zum Lachen bewegt oder zum Lachen etwas beyträgt, eigentlich und geradezu in die Komödie. Das Lächerliche iſt ihr weſentlicher Gegenſtand.

Was iſt das Lächerliche?

Es iſt, nach Ariſtoteles Ausſpruche, ein jeder Fehler, der einen gewiſſen Uebelſtand hervorbringt, der aber mit keinen ſchmerzhaften Bewegungen verbunden iſt und keinem Menſchen zum Untergange gereicht, ſelbſt demjenigen nicht, bey dem ſich der Fehler findet. Denn wenn er den Untergang drohete, ſo könnte er keinen Menſchen zu lachen machen, der irgend ein gutgeartetes Herz hat. Eine heimliche Zurückſicht auf ſich ſelbſt würde machen, daß er weit mehr Vergnügen am Mitleiden, als am Lachen fände.

Der Endzweck der Komödie iſt alſo, den Uebelſtand in den Sitten von der lächerlichen Sei-

te zu zeigen. Ein Philoſoph argumentirt wider das Laſter; ein Satirenſchreiber ſchilt es mit Bitterkeit; ein Redner beſtreitet es mit Feuer; der Komödiant greift es mit Spöttereyen an, und iſt bisweilen glücklicher, als ein anderer, der die ſtärkſten Argumente gebraucht:

Ridiculum acri
Fortius ac melius magnas plerumque ſecat res.

Ein jeder Uebelſtand ſchließt einen Gegenſatz von einer gewiſſen Regel, von einem gewiſſen Geſetze in ſich, welches zur Richtſchnur und zum Muſter dienen ſollte.

Der Uebelſtand, welcher das Lächerliche ausmacht, iſt alſo ein Widerſpruch der Gedanken eines Menſchen, ſeiner Empfindungen, ſeiner Sitten, ſeines Anſtandes, ſeiner Art zu handeln, mit der Natur, mit den angenommenen Geſetzen, mit den Gewohnheiten, mit dem, was ſeine gegenwärtige Lage zu erfodern ſchien. Ein Menſch iſt von dem allerniedrigſten Stande, und ſpricht von nichts als Königen und Vierfürſten; er iſt aus Paris und in Paris, und kleidet ſich wie ein Chineſer; er iſt funfzig Jahre alt und macht ſich im Ernſte einen Zeitvertreib daraus, papierne Mäuſe vor einen kleinen Wagen von Kartenblättern zu ſpannen;

er ſteckt in Schulden, er hat ſich zu Grunde gerichtet, und will andere lehren, wie ſie ſich forthelfen und Geld und Gut erwerben ſollen: alles dieſes iſt lächerlicher Uebelſtand, Widerſpruch mit einer gewiſſen Idee von Ordnung und eingeführter Anſtändigkeit.

Man muß wohl bemerken, daß nicht alles Lächerliche belachenswürdig iſt. Es giebt ein Lächerliches, das uns zum Ekel wird, das ſchmuzig iſt: dieß iſt das pöbelhafte Lächerliche; es giebt ein anderes, das uns verdrießt, weil es unſre Eigenliebe angreift; dergleichen iſt der dumme Hochmuth. Das Lächerliche, was auf die komiſche Bühne kömmt, iſt allezeit anmuthig, es ſchmeichelt unſerm Geſchmacke, es verurſacht uns keine heimliche Unruhe.

Nun iſt die Frage, worinn dieſes angenehme Lächerliche beſteht. Dieſes iſt eigentlich die einzige Frage, die wir hier auszumachen haben: weil alles, was die Handlung und die Perſonen anbetrifft, bereits in den vorhergehenden Artikeln vorgetragen iſt.

Es giebt Maler, die das Geheimniß beſitzen, den ernſthafteſten Kopf ähnlich zu malen, und ihm doch zugleich ein gewiſſes lächerliches Anſehen zu geben. Dieſe Artiſten wiſſen die Kunſt, ohne die Züge zu zerreißen, ohne die charakteri-

ſtiſche

ſtiſche Verbindung derſelben zu zerſtören, einige Grade mehr oder weniger, oder etwas Schiefes hineinzubringen, wodurch ihr Porträt gleichſam zu einer Parodie wird, die man Karrikatur nennt.

Das Komiſche in der Poeſie wird alſo, um es nach dieſem Komiſchen in der Malerey zu beurtheilen, darinn beſtehn, daß man auf eine ſehr ähnliche Art und nach dem Leben die Sitten der Bürger ſchildert, zugleich aber etwas Groteskes hinzuthut, welches ſich leichter empfinden als beſchreiben läßt. Wir wollen uns zuerſt durch Exempel einen Begriff davon zu machen ſuchen.

Wenn Soſia im Amphitryo vor ſeiner Laterne das Kompliment wiederholt, welches er der Alkmena machen ſoll; wenn er dieſe Laterne für die Königinn annimmt; wenn er ihr einen tiefen Bückling macht; wenn er ſie gnädige Frau nennt: ſo iſt dieß komiſch. Freylich iſt es von der niedrigen Art; auch iſt es nur der Einfall eines Knechtes: aber hier iſt auch die Frage nicht von der Gattung. Was iſt in dieſer Scene? Wahre und ähnliche Sitten. Es iſt ganz natürlich, daß ein Knecht, der verlegen iſt, auf welche Art er reden ſoll, und ob er auch alles getreulich nachſprechen kann, ſeine Rede

in ſeinem Kopfe wiederholt; ja, wenn er allein iſt, ſo gar verſucht, wie ſie ihm von ſtatten geht. Soſia iſt allein, im Finſtern, er hält eine Laterne in der Hand, die ihm hinderlich ſeyn mag, er ſetzt ſie nieder, er nimmt an: wie wenn dieß die Königinn wäre? und redet mit ihr, als ob ſie es wäre. Hier iſt nichts von den niedrigen Schwänken eines Pickelhärings, nichts von den Fratzengeſichtern des Skaramuz, noch von den Zweydeutigkeiten des Harlekins, kein lächerlicher Rock, keine gezwungene Stellungen, die Lachen erregen ſollen; alles iſt wahr, einfältig, ohne Verzerrung: aber der Einfall iſt luſtig, und die Ausführung noch luſtiger. Man ſieht hier einen Menſchen, der eine unſchuldige Sache verrichtet, und der ſich doch ſehr ſchämen würde, wenn er wüßte, daß man ihn ſehen könnte.

Eben dieſes Luſtige herrſcht in dem Erſtaunen des adelichen Bürgers, wann er ſich ſelbſt behorcht, wie er das a, e, i, o, u, ausſpricht; und ſich für einen ganz andern Menſchen hält, als vorher, nun er entdeckt hat, daß er ſeit vierzig Jahren Proſe geſprochen, ohne es zu wiſſen.

Eben dahin gehört der Mißverſtand in den Reden Harpagons und Kleanths, indem der eine von ſeinem Käſtchen, und der andre von ſeinem Mädchen redet: Ach ja, die ſchönen

Augen

Augen meines Käſtchens, ſpricht Harpagon: dieß iſt komiſch. Die Wiederholung des: Zum Henker! was hatte er denn in der Galeere zu thun! iſt nicht weniger komiſch.

Endlich kann man auch von dem Komiſchen der Kleidung und der Geberden auf das Komiſche der Sachen und des Ausdrucks ſchließen; im Dramatiſchen überhaupt iſt immer eines das Ebenbild des andern. Der Marquis von Gaſcogne, der Miſantrop, ſind bekleidet, geſchuht, aufgeſetzt, wie es ſich für ſie ſchickt; aber doch mit einer gewiſſen Affektation von Sonderbarem und Lächerlichem. Eben ſo iſt auch der Ton der Stimme aus der Natur genommen, und der Wahrheit gemäß; aber er iſt ein wenig überladen und verſtärkt. Die meiſten Geberden ſind ſehr ausdrückend und hervorſtechend, welches Affektation verräth; ohne noch von gewiſſen Theaterſpielen zu reden, die eben ſo viel ſtumme Scenen abgeben, und deſto angenehmer ſind, weil ſie die bloße Sprache der Natur enthalten.

Die Anwendung macht ſich von ſelbſt auf die Charakter, auf die Situationen, auf die Schreibart der Komödie. Das Komiſche herrſcht darinn, wenn die Wahrheit darinn herrſcht, aber die verſtärkte und über die gewöhnlichen Gränzen getriebene Wahrheit.

Wenn man alſo einen Alten aufführt, der ſich beklagt, daß er einen Sohn verloren habe, oder einen Sohn, der ſich beklagt, daß er einen allzuharten Vater habe: ſo iſt dieſes nicht eigentlich das, was man komiſch nennt; es iſt ein Gemälde von einer Leidenſchaft, ein Gemälde, welches wahr, welches natürlich, welches, wenn man will, ſehr rührend ſeyn kann; es iſt etwas, das unſer Herz bewegt. Wenn man die liſtigen Streiche eines Dieners zeigt, der ſeinen Herrn betriegt, der durch allerley Ränke ſeinen Endzweck erhält: ſo iſt dieſes Verſchlagenheit, Geſchicklichkeit; es iſt etwas, das unſern Geiſt beluſtigt. Wenn man die kritiſche Situation eines Menſchen vorſtellt, der ſich in dem Namen irrt, und ſein Geheimniß juſt demjenigen anvertraut, der es am allerwenigſten wiſſen ſollte: ſo iſt dieſes ſehr ſonderbar, und von großer Anzüglichkeit für die Zuſchauer. Wenn man uns den Charakter eines Menſchen zeichnet, der nur ſchilt, um zu ſchelten; oder eines andern, der ſich in die kleinſten Beſchäfftigungen des niederträchtigſten Geizes einläßt: ſo kann dieſes ſehr unluſtig und unangenehm zu ſehen ſeyn, und mehr Ekel als Vergnügen erwecken. Wenn man endlich mit vollen Händen Zierrathe ausſtreut, durch ſeine

Anſpie-

Anſpielungen, doppelſinnige Antworten, Spöttereyen, ſinnreiche Einfälle, witzige Gegenreden: wird dieſes das Komiſche ſeyn? Dieſe Züge ſind nur die Würze des Gaſtmahls; ſie können keiner Dichtungsart die Form und den Charakter geben.

Das Komiſche, was die Lateiner vis comica nannten, iſt alſo, wie wir geſagt haben, das lächerliche Wahre, aber mehr oder weniger verſtärkt, nach dem das Komiſche mehr oder weniger fein iſt. Es giebt einen gewiſſen Grad, unter welchem man noch nicht lacht, und über welchem man nicht mehr lacht, zum wenigſten vernünftige Leute nicht. Je feiner unſer Geſchmack iſt, und je mehr er ſich an gute Muſter gewöhnt hat, deſto mehr empfindet man dieſen Grad: allein dieß iſt eines von den Dingen, die man nur allein empfinden kann.

Nun aber ſcheint die Wahrheit über die Gränze getrieben zu ſeyn, erſtlich: Wenn die Züge vervielfältigt und dicht neben einander geſtellt werden. Es giebt lächerliche Dinge im gemeinen Leben; aber ſie ſtechen nicht ſo hervor, weil ſie nicht ſo auf einander gehäuft ſind. Ein Geiziger, zum Exempel, legt ſeine Probeſtücke nur von Zeit zu Zeit ab; die Züge, die ihn kennbar machen, verlieren ſich unter einer Menge

ge anderer, die von einem andern Charakter ſind: auf dem Theater hingegen ſagt ein Geizi- ger nicht ein Wort, er macht keine Miene, die nicht den Geiz abbildet: welches ein ſonderba- res, wahres, und vollkommen lächerliches Schauſpiel ausmacht.

Zweytens, geht das Lächerliche über die Gränzen, wenn es die gewöhnliche Wahrſchein- lichkeit überſteigt. Ein Geiziger ſieht zwey Lichter angeſteckt, er bläſt eines aus: das iſt natürlich; man zündet es wiederum an: er bläſt es abermals aus; man zündet es noch ein- mal an, er ſteckt es in die Taſche. Das heißt ziemlich weit gegangen, aber vielleicht noch nicht über die Gränzen des Komiſchen. Denn zwi- ſchen der Tragödie und der Komödie iſt dieſer Unterſchied, daß die erſtere mit einem ſolchen Anſcheine der Wahrheit geſpielt ſeyn will, daß wir die Vorſtellung für die Wirklichkeit ſelber halten, außerdem weinen wir nicht. In der Komödie hingegen macht ein gewiſſer eingeſtreu- ter Verdacht von Falſchheit die Sachen nur noch ſcherzhafter. Der Genius der Komödie iſt luſtig, und kündigt ſich als einen ſolchen an, und alſo macht er kein allzu großes Geheimniß aus der Abſicht, die er hat, uns zu lachen zu machen. Horaz hat die Urſache davon angege- ben:

ben: die Thränen, die man vergießt, bewegen uns zum Weinen, ein lachendes Geſicht bringt uns zum Lachen. Don-Quixotte iſt lächerlich mit ſeinen Einbildungen von der irrenden Ritterſchaft, und Sancho iſt es nicht weniger mit ſeinen Einbildungen von Statthaltereyen. Indeſſen ſcheint es, als ob der Autor alle beide zum beſten hätte, und ihnen übertriebene und närriſche Dinge in den Mund legte, um ſie bey andern lächerlich zu machen und ſelbſt mit zu lachen.

Nichts iſt wahrhaftig komiſcher, als der Ausgang des Prälatenkrieges im Boileau, wo er einen ſolchen Krieger im Hermelinpelze ſchildert, der zwey heilige Finger ausſtreckt und mit ſeinem Segen alle ſeine Feinde in die Flucht ſchlägt. Der eine will dem Streiche entgehn: aber der Prälat macht eine geſchickte Wendung, und dreht ſich hierauf plötzlich wieder zur vorigen Seite, und faßt ſeinen Feind ſo wohl, daß er ihn glücklich mit einem Segen zu Boden ſchlägt. Der Dichter weiß wohl, daß er über das Wahre hinausgeht; aber er macht ſich ſelbſt einen Zeitvertreib mit ſeiner eigenen Thorheit.

Die dritte Art, das Komiſche heraus zu bringen, iſt, wenn man das Anſtändige mit dem

Lächerlichen abſtechen läßt. Man ſieht auf gleicher Bühne einen vernünftigen Menſchen und einen Triktrakſpieler, der ihm alberne Poſſen vorſagt. Die haushältige Frau figurirt neben der gelehrten; der höfliche und gütige Mann neben dem Miſantropen, und ein verſchwenderiſcher junger Menſch neben einem geizigen Vater. Die Tragödie iſt der Streit der Leidenſchaften; hier aber ſtreiten wunderliche Sinnesarten entweder unter einander, oder mit der geſunden Vernunft und den guten Sitten.

Denn dieſe beiden Arten von Kontraſt giebt es im Komiſchen. Die Tugend iſt zwiſchen beiden Ausſchweifungen in der Mitte: dieſe beiden Ausſchweifungen können entweder mit der Tugend kämpfen, wie die Bitterkeit mit der Leutſeligkeit: dieß ſieht man im Miſantropen; oder eine mit der andern, wie beym Terenz: Micio erlaubt alles, Demea gar nichts.

Man hat alſo in der Komödie zweyerley Perſonen und Charakter zu unterſcheiden: wahre und komiſche. Die erſtern müſſen, wie in der Tragödie, mit Wahrheit, mit Richtigkeit, mit Stärke und Anſtande gezeichnet werden; die andern mit mehr Stärke als Wahrheit, mit mehr Affektation als Richtigkeit.

Der

Der Komödiant darf ſich ein wenig zeigen, und merken laſſen, daß er ein Nachahmer iſt: weil eine jede Nachahmung des Lächerlichen ſchon an ſich ſelbſt lächerlich iſt; theils, weil ſie etwas Lächerliches zum Gegenſtande hat, theils, weil ſie ſich die Mühe giebt, es nachzuahmen, es zu kopiren. Ganz anders verhält es ſich mit der Tragödie, die nicht mehr rührend iſt, ſobald man ſie als eine Abſchilderung anſieht. Wenn die Nachahmung zum Vorſcheine kömmt, ſo trocknet ſie die Zähren und heilt den Schmerz. Dieſe Anmerkung iſt von großer Wichtigkeit; und vielleicht enthält ſie den ganzen Unterſchied, der ſich zwiſchen dem Komiſchen und Tragiſchen befindet. Die komiſchen Handlungen, Charakter und Reden können ſich zu gleicher Zeit als Schilderungen und als Wahrheiten zeigen: als Wahrheiten, weil das Natürliche darinn herrſchen muß; als Schilderungen der Kunſt, weil man einige bloß künſtliche Verſtärkungen hinzuthut, die merken laſſen, daß man auf Unkoſten eines andern lachen will. Wenn die Abſicht, Thränen zu erregen, ſich in der Tragödie ſehen ließe: ſo würde dieſes zu nichts dienen, als den angenehmen Betrug zu zerſtören, und das unruhige Herz zufrieden zu ſtellen.

Das Lächerliche findet ſich überall: es giebt keine Handlung, keinen Gedanken, keine Geberde, keine Bewegung, die deſſen nicht fähig wären. Man kann ſie alle ganz und völlig beybehalten, und ſie durch die geringſte Zuthat poſſierlich machen. Woraus ganz natürlich folgt, daß die Quellen der komiſchen Poeſie unerſchöpflich ſind, weil ſie in allen den Charaktern liegen, die ſich in der bürgerlichen Geſellſchaft finden.

Das Komiſche hat vielerley Grade, die eben ſo viel Gattungen ausmachen. Es giebt ein feines Komiſches, welches nur den Verſtand kützelt: dergleichen iſt das, was im Miſantropen, in der gelehrten Frau, im Tartüffe herrſcht. Alles iſt hier anſtändig, regelmäßig, die Sitten ſind hier wahr geſchildert, mit einem ſo leichten Zuſatze, daß man ihn faſt nicht merkt. Es giebt ein anderes Komiſches, welches den Fratzen nahe kömmt, und in Schelmereyen der Lakayen oder Zofen, der Rabbuliſten und Wurzelkrämer beſteht. Hier werden die Dinge ganz offenbar übertrieben; es iſt mehr etwas groteskes und poſſenhaftes, als etwas komiſches; faſt alles geht über das Wahre hinaus, iſt verzerrt, verſtümmelt, zu ſehr überladen.

Zwiſchen

Zwiſchen dieſen beiden äußerſten Enden giebt es viele Mittelſtraßen, die man ſich leicht vorſtellen kann; und vielleicht befindet ſich in dieſer Mitte ganz allein das wahre Komiſche, welches eben ſo ſehr den Verſtand, als die Einbildungskraft beluſtigt. Man hat Mittel, alles zu vereinigen, indem man alle Gattungen des Komiſchen, die ſich zu dem verſchiedenen Stande der Perſonen ſchicken, zuſammen bringt. Die Hauptperſonen können das hohe Komiſche machen, weil Leute, die Erziehung gehabt haben, ſolche überall verrathen, auch ſo gar in der Art, wie ſie Narren ſind. Die Diener, die Zofen, und alles, was von ihrem Range iſt, können das niedrige Komiſche machen, das ſich für ſie ſchickt. Wer dieſe beiden Punkte in gehörigem Grade zu vereinigen weiß, wird alle Stimmen davon tragen; denn auch die allerfeinſten ſchämen ſich mehr zu lachen, als daß ſie keine Luſt dazu haben ſollten; ſie lachen ſogar über einen Harlekinsſtreich von ganzem Herzen, wenn es nur niemand ſieht.

Nach allem dem, was wir bisher von der Schreibart überhaupt und von ihrem Unterſchiede geſagt haben, halte ich es für unnöthig, zu ſagen, wie die Schreibart der Komödie beſchaffen ſeyn müſſe. Einfältig, deutlich, geſell-

ſellſchaftlich, ohne jedoch jemals kriechend, pöbelhaft, niederträchtig zu ſeyn; gewürzt mit feinen, ausgeſuchten Gedanken, mit Ausdrücken, die mehr lebhaft als glänzend ſind, ohne hohe Worte, ohne anhaltende Figuren, ohne Schullehren und abgezogene Grundſätze: ſo muß ſie ohngefähr beſchaffen ſeyn. Zwar erhebt die Komödie ihre Stimme bisweilen: allein ſie vergißt ſich auch bey ihren größten Kühnheiten nicht; ſie bleibt allemal was ſie bleiben muß. Stiege ſie bis zum Tragiſchen, ſo gienge ſie aus ihren Gränzen heraus; und ein Gedicht, das aus ſeinen Gränzen geht, hat die höchſte Idee der Vollkommenheit ſo wenig erreicht, daß es vielmehr anfängt, ein Fehler zu werden.

II. Kapitel.

Kurze Geſchichte der Komödie.

Die Komödie entſtand nach der Tragödie. Weil dieſe letztere ihren Urſprung dem Dienſte der Götter zu danken hatte, ſo hatte ſie ſich die erſte Aufmerkſamkeit der Poeten erworben: dieſes Zeugniß giebt ihr Ariſtoteles. Als aber dieſe Dichtungsart einmal ausgebildet und feſtgeſetzt war: ſo brachte Homers Margites, ein

ein Gedicht, worinn er einen Taugenichts aufgeführt hatte, die Dichter gar bald auf die komiſche Poeſie. Es kam nur darauf an, das Komiſche in eine Handlung zu bringen, wie man das Heroiſche hineingebracht hatte, welches um ſo viel leichter war, weil die Komödie im Anfange alles nach der Natur zeichnete. War irgendwo ein Schelm, ein merkwürdiger Betrieger, ein berühmter Schwelger, ſo nahm man ſeinen Namen, ſeine Geſtalt, ſeine Art ſich zu kleiden, ſeine Sitten an, und brachte ihn ſo auf die Bühne. Dieß war alſo ein ganz eigentliches Porträt, wozu, wie es ſcheint, weit weniger Kopf erfodert wird, als zur Zeichnung heroiſcher Charakter und Sitten, wovon das Modell faſt gänzlich idealiſch iſt.

In dieſer erſten Art der Komödie thaten ſich Eupolis, Kratinus und Ariſtophanes hervor: man nannte ſie die alte Komödie. Sokrates ward in den Wolken des letztern auf obige Art aufgeführt. Der Schauſpieler, der ihn vorſtellete, nannte ſich Sokrates; ſeine Maske war nach dem Geſichte des Sokrates gemalt; er hatte einen Mantel von eben dem Schnitte, von eben der Farbe, als der Mantel des Philoſophen war, und er diſputirte, eben ſo wie er,

über die Natur des Rechts und des Unrechts. Dieſe Frechheit erſtreckte ſich bis auf die Götter. Das Volk und die Obrigkeit thaten nichts, als lachen. Allein ſobald man ſich unterſtand, von den Philoſophen und von den Göttern auf die obrigkeitlichen Perſonen zu kommen: ſo fanden dieſe, daß der Scherz zu weit getrieben war. Sie gedachten im Ernſt auf die Beſchützung der angegriffenen Tugend und der verſpotteten Religion. Sie machten ein Geſetz, worinn verboten ward, bekannte Namen zu nehmen: und der Chor der Frösche und Weſpen verſtummete ſchimpflich.

Das gemeine Volk, worauf man ſticheln kann, ohne es zu beleidigen, weil ſich keiner den Stich zueignet, war übel damit zufrieden, daß man ihm ein ſo angenehmes Schauſpiel entzogen hatte, worinn es ſich überdem halb gerochen zu ſeyn dünkte, wegen des Unrechtes, das es von ſeinen Oberherren empfangen zu haben glaubte. Die Poeten ſchlugen alſo einen andern Weg ein, wodurch man ſo wohl dem Volke willfahren, als auch zugleich dem Geſetze ausweichen konnte. Man nahm erdichtete Namen, unter welchen man die Charakter und Sitten dererjenigen nach der Natur malte, die man lächerlich zu machen ſuchte, und man malte

ſie ſo gut, daß ſich niemand betrog. Das Parterre ſagte: Das iſt dieſer; einer ſagte dem andern den Namen ins Ohr. Und man hatte auf dieſe Weiſe ein doppeltes Vergnügen, das Vergnügen einer kleinen Bosheit, und das Vergnügen der Auslegung: dieſes war die mittlere Komödie.

Als die Unordnung, die das erſte Geſetz nach ſich gezogen hatte, unter einer andern Geſtalt wieder zum Vorſcheine gekommen war: ſo kam ein zweytes Geſetz, welches verbot, wahre Begebenheiten zum Stoffe zu wählen; und dieſes ſetzte die Komödie ohngefähr auf den Fuß, worauf ſie noch itzo ſteht. Es war keine Satire mehr auf die Bürger, ſondern ein unſchuldiger Spiegel des Lebens und der Sitten. Dieſes nannte man die neue Komödie, worinn ſich Diphilus und Menander hervorthaten.

III. Kapitel.

Charakter des Ariſtophanes, des Plautus, des Terenz und des Moliere.

Ariſtophanes.

Was Cicero ſagt, indem er von den Rednern ſpricht, daß ihre Beredſamkeit ſich allemal nach dem Geſchmacke ihrer Zuhörer habe

richten müſſen, das kann man mit noch mehrerm Rechte von der Komödie ſagen: weil der Zweck der Redekunſt iſt, den Zuhörer zu leiten, zu führen; und der Zweck der Komödie, ihm zu folgen, und ſich nach ſeinen Ideen und nach ſeinem Geſchmacke zu bequemen. Man kann alſo die verſchiedenen Arten von Komödien in einem jeden Zeitalter als eben ſo viel verſchiedene Gemälde von den Sitten dererjenigen anſehn, für die man geſchrieben hat.

Das Volk zu Athen war eitel, leichtſinnig, unbeſtändig, ohne gute Sitten, ohne Ehrfurcht gegen die Götter, von frecher Stirne und von böſem Herzen, weit geneigter, über unverſchämte Poſſen zu lachen, als nützliche Lehren anzunehmen. Dieß war das Publikum, dem Ariſtophanes zu gefallen ſuchte. Zwar hätte er dieſen Charakter des Volks wohl zum Theile verbeſſern können, wenn er ihm nehmlich nicht in allen ſeinen Laſtern geſchmeichelt hätte: weil ſie aber der Autor alle ſelber beſaß, ſo überließ er ſich ganz willig dem Geſchmacke des gemeinen Weſens, für welches er ſchrieb. Er war ſatiriſch aus Bösartigkeit; ſchmuzig, weil ſeine Sitten verdorben waren; gottlos, weil es ſein Geſchmack und ſeine Grundſätze ſo mit ſich brachten; überdem war er mit einer gewiſſen

lustigen

luſtigen Einbildungskraft begabt, die ihm alle die närriſchen Einfälle, die wunderlichen Allegorien eingab, die in allen ſeinen Stücken vorkommen, und die oft die ganze Anlage davon ausmachen. Hier hat man alſo zwo Urſachen von dem Charakter der Stücke des Ariſtophanes: den Geſchmack des Volkes und des Verfaſſers.

Doch es iſt noch eine dritte Urſache in der Komödie ſelbſt zu ſuchen, deren Natur und Gegenſtand damals noch nicht beſtimmt genug war. Es verhält ſich mit dem Komiſchen ganz anders, als mit dem Heroiſchen: dieſes letztere trägt ſeinen beſtimmten Begriff bey ſich: es iſt das Gemälde des Vortrefflichen, des Beſſern, imitatio meliorum. Will man wiſſen, was dieſes iſt, ſo darf man nur zu den gemeinen Tugenden einen Grad hinzu ſetzen. Das Komiſche hingegen iſt die Nachahmung des Schlechten, imitatio pejorum: dieſer Begriff iſt weit unbeſtimmter. Es frägt ſich, ſoll man die Menſchen böſer vorſtellen, als ſie ſind, um ſie verhaßt zu machen; oder dümmer, als ſie ſind, um ſie verächtlich zu machen; oder lächerlicher, um ſich auf ihre Unkoſten zu beluſtigen? Dieſe drey Gegenſtände, wovon der letztere nur allein

der Komödie zukömmt, waren noch zur Zeit des Ariſtophanes mit einander vermiſcht.

Ueberdem hätte man einen Unterſchied unter Göttern, unter Menſchen von hohem Range, und unter Menſchen von mittlerm Stande machen und ſich an dieſe letztern halten müſſen. Der Poet hat die Götter mit den Großen, und beide mit dem niedrigſten Pöbel vermiſcht. Er that noch mehr: er verwirrte die Naturen und machte Ungeheuer; er verkleidete die Menſchen in Vögel, in Weſpen, in Fröſche, in Wolken, und erfand, nach ſeiner ausſchweifenden Phantaſie, Masken und Ausſtaffierungen, wovon einige zu fürchten, andere zu lachen machen: welches ihn genöthigt hat, einen beſondern Styl zu ſchmieden, der eben ſo außerordentlich iſt, als die Perſonen, für die er gemacht ward. Seine Spiele waren keine Harlekinaden, keine Poſſenſpiele, ſondern Grillen; aber Grillen, die einen Sinn und eine Abſicht hatten, und alſo von einem Menſchen herkommen mußten, der viel Witz beſaß.

Man ſahe noch nicht darauf, Charakter feſtzuſetzen und auszuführen: der Vater redet bey ihm wie der Sohn, der Sohn wie der Vater, der Herr wie der Knecht, der Knecht wie der Herr, die Götter wie die Menſchen, die Men-

ſchen

ſchen wie die Götter, bald hoch, bald niedrig, ohne Regel; mehr den Pöbel und die Nußkäufer, als die Rathsherren und ehrbare Leute zu vergnügen. Alles iſt Satire, Anſpielung, Allegorie; alles iſt voll Zoten, Schmuz und Schalksnarrenſtreiche.

Sein Plutus, eines von ſeinen regelmäßigſten Stücken, kann zeigen, wie weit dieſer Poet ſeine unbändige Einbildungskraft und ſein zügelloſes Naturell getrieben hat. Er ſpottet darinn der Regierung, zapft die Reichen an, ſchraubt die Armen, höhnt die Götter, ſpeyt Unfläthereyen aus: aber alles geſchieht mit ſolchen Pinſelzügen, die viel Lebhaftigkeit und Witz verrathen; ſo daß der ganze Stoff vielmehr dieſe Züge zu tragen und anzunehmen, als die Züge den Stoff zu ſchmücken gemacht ſind.

Man frägt den blinden Gott (Plutus), warum er ſo unſauber ausſieht: „Das macht, „ich komme vom Patroklus her, der ſich nicht „gebadet hat, ſo lange er auf der Welt iſt.“ Hier iſt Satire. „Und warum biſt du blind? — „Jupiter hat es ſo haben wollen, den Frommen „zum Poſſen; weil ich mich verlauten ließ, ich „wollte mich bey ihnen einquartieren: aus Furcht, „ich möchte Wort halten, nahm er mir das Ge„ſicht.“ Hier iſt Gottloſigkeit. „Und doch

„opfert ihm niemand mehr, als die Frommen. — „Das iſt wahr. — Aber wenn man dir das „Geſicht wiederſchenkte, würdeſt du bey den „Frommen einkehren? — Allerdings. Ach! „wie lange iſt es ſchon, daß ich ſie nicht geſehen „habe! — Ich glaube es wohl: ich, der ich „ſehr gute Augen habe, ſehe gar überall keine.

Im dritten Akt wird Plutus in den Tempel des Aeſkulapius gebracht, daſelbſt zu ſchlafen und ſein Geſicht wieder zu bekommen. Kario, ein Bedienter, erzählt der Frau ſeines Herrn, was vorgegangen iſt. Der Opferprieſter löſcht die Lichter aus und verordnet einen andächtigen Schlaf, oder wenigſtens ein Stillſchweigen, um zu hören, wenn der Schlangengott *) ziſchen ſollte. Kario thut, als ob er ſchläft, und ſieht, wie der Opferprieſter die beſten Opferſtücke wegnimmt. Dieſes Beyſpiel reizt ihn: er erwiſcht den Suppennapf einer Alten, die ihm zur Seite lag. Die Alte ſtreckt die Hand aus; aber Kario ſtellt ſich, als ob er die heilige Schlange wäre, er ziſcht, er beißt: die Alte zieht die Hand zurück, und der Bube ſäuft ihr den ganzen Brey aus. Kaum iſt der Bauch gefüllt, ſo macht er eine Stocknarrenzote, wobey ſich die Töchter des Aeſkulapius die Naſe zuhal-

*) Aeſkulapius.

zuhalten. Der Gott ſelbſt achtet nicht darauf, weil er ein Arzt iſt, und dergleichen Geruch zu ſeinem Handwerke gehört. Plutus, der ſein Geſicht wieder erlangt hat, grüßt die Sonne, grüßt Athen, und erröthet, da er ſieht, wie vielen Reichthum er den Gottloſen ausgetheilet hat, und nimmt ſich vor, ſeinen Fehler wieder gut zu machen. Ein gerechter Mann, der itzt reich geworden iſt, ſtattet dem Gotte ſeinen Dank ab, und weiht ihm die Zeichen ſeiner Armuth, einen alten Mantel und alte Pantoffeln. In demſelben Augenblicke erſcheint einer von den Auflaurern im Volke, ein Delator, dem ſeine Reichthümer genommen ſind: die übrigen Spieler höhnen und plündern ihn, und behängen ihn mit den Lumpen des gerechten Mannes.

Plautus.

Die Römer hatten bereits Verſuche im Komiſchen gemacht, ehe ſie noch die Griechen kannten. Sie hatten Gaukler, Poſſenſpieler, Luſtigmacher, die dem gemeinen Volke zum Zeitvertreibe dienten. Allein dieſes war nur ein grober Entwurf von dem, was darauf folgete. Livius Andronikus, ein Grieche von Geburt, zeigte ihnen die Komödie, ſo wie ſie damals zu Athen beſchaffen war, wo ſie Schauſpieler, eine

ne Handlung, eine Verwickelung, eine Auflöſung, das heißt, die weſentlichen Theile hatte. Was den Ausdruck betraf, ſo mußte er nothwendig nach der Härte der Römer ſchmecken, die zu der Zeit noch nichts, als Krieg und Blutvergießen kannten; und bey denen die Luſtſpiele anfangs nichts als Schimpfſpiele geweſen waren. Auf den Andronikus folgten Nävius und Ennius, die das Römiſche Theater immer mehr und mehr verbeſſerten, ſo wie auch Pakuvius, Cäcilius, Attius. Endlich kamen Plautus und Terenz, welche die lateiniſche Komödie auf die höchſte Stufe brachten, die ſie bey ihnen jemals erreicht hat.

Plautus, der zu Rom die Komödie unmittelbar nach den Satyrſtücken einführte, welches Poſſenſpiele waren, mit Schmuz und Grobheiten untermengt, war genöthiget, dem herrſchenden Geſchmacke zu willfahren. Er wollte gefallen, und die Zahl der feinen Kenner war ſo klein, daß, wenn er nur allein für dieſe geſchrieben hätte, er gar nicht für das Publikum gearbeitet hätte. Geboren, wie Ariſtophanes, mit einem freyen und luſtigen Herzen, ſtreute er Scherz und Salz mit vollen Händen aus, aber ſeinen Stücken hängt noch einiger Roſt des vorigen Jahrhunderts an. Sie haben falſchen

Witz,

Witz, niedrige Schwänke, häufige Wortſpiele. Ueberdem war das Ohr noch nicht allzu ekel zu ſeiner Zeit: ſeine Verſe ſind aus allen möglichen Füßen und Sylbenmaßen zuſammengeſetzt. Horaz beklagt ſich darüber, und ſagt unverblühmt, daß es Thorheit ſey, ſeinen Scherz und ſeine Jamben zu loben. Doch verhindern dieſe beiden Fehler nicht, daß er nicht der vornehmſte komiſche Dichter unter den Römern ſeyn ſollte. Alles iſt bey ihm voll Handlung, voll Bewegung, voll Feuer. Sein biegſamer, natürlicher, unerſchöpflicher Geiſt verſorgte ihn mit allem, was er nöthig hatte; mit Kunſtgriffen, Knoten zu ſchürzen und aufzulöſen; mit Zügen und Gedanken, ſeine Perſonen zu charakteriſiren; mit naiven, ſtarken und geſchmeidigen Ausdrücken, die Gedanken und Empfindungen einzukleiden. Ueberdem beſitzt er denjenigen Schnitt des Geiſtes, der zum Komiſchen erfodert wird, der einen gewiſſen Schein von Lächerlichem über die Dinge ausbreitet: ein Talent, welches Ariſtophanes im höchſten Grade beſaß. Seinen Amphitruo ausgenommen, ſieht man hier lauter Menſchen und menſchliche Begebenheiten nach der Wahrſcheinlichkeit charakteriſirt und vorgeſtellt, ohne das geringſte von dem Phantaſtiſchen an ſich zu haben, das dem

Griechi-

Griechiſchen Poeten eigen iſt. Man mag hievon aus der Scene urtheilen, die wir aus der Komödie, Aulularia, der Jugend vorlegen wollen, um ihr eine Idee von dem Komiſchen und von der Latinität dieſes Dichters zu geben, die ſie vielleicht nicht hat.

Euklio und Staphyla.

„Euk. Gehe heraus, ſage ich dir! willſt „du bald gehn? Ha! du ſollſt mir heraus„gehn, du Winkelgafferinn, mit deinen Spio„nenaugen!

„Staph. Nun denn! warum ſchlagt Ihr „mich Elende?

„Euk. Daß du erſt elend werden ſollſt, „daß du deines Lebens nicht ſatt nicht froh „werden ſollſt, wie du es verdienſt, du Garſtige!

„Staph. Nun denn! warum ſtoßt Ihr „mich zum Hauſe heraus?

„Euk.

Euclio ſenex. *Staphyla* anus.

Eu. Exi, inquam! age, exi! exeundum hercle tibi hinc eſt foras,
Circumſpectatrix, cum oculis emiſſitiis!
St. Nam cur me miſeram verberas? *Eu.* Ut miſera ſis,
Atque ut te dignam mala malam ætatem exigas.
St. Nam qua me nunc cauſſa extruſiſti ex ædibus?

Eu.

„Euk. Ich werde dir Rechenſchaft geben „ſollen, Spitzbübinn, die tauſend Prügel ver„dient. Geh zurück von der Thüre! dort geh „hin! Seht doch, wie ſie geht! Aber weißt du „was? heh? Wenn ich einen guten Stock oder „Kanntſchu faſſen werde, ſo werde ich dir den „Schildkrötengang anſpornen.

„Staph. (bey Seite). Möchte ich doch „lieber am lichten Galgen hängen, als auf ſol„che Weiſe bey dir dienen!

„Euk. Seht, wie das Unthier da vor ſich „murmelt! Ich werde dir die gottloſen Augen „ausreißen, die auf alles lauren, was ich vor„nehme. — Dieſen Augenblick geh fort! dieſen „Augenblick, ſage ich! beym Element! dieſen - - -

„Holla.

Eu. Tibi ego rationem reddam, ſtimulorum ſeges?
Illuc regredere ab oſtio! illuc ſis! Vide, ut
Incedit! at ſcin' quomodo tibi res ſe habet?
Si hodie hercle fuſtem cepero, aut ſtimulum in manum,
Teſtudineum iſtum tibi ego grandibo gradum.
St. Utinam me divi adaxint ad ſuſpendium
Potius quidem, quam hoc pacto apud te ſerviam!
Eu. At ut ſceleſta ſola ſecum murmurat!
Oculos hercle ego iſtos, improba, effodiam tibi,
Ne me obſervare poſſis, quid rerum geram.
Abſcede! etiam nunc! etiam nunc! etiam - - - ohe!

Iſtic

„Holla, bleib! Wo du einen Finger breit, wo „du ein Haar breit von der Stelle weichſt, wo „du dich umſiehſt, ehe ich es dir heiße, ſo will „ich dich den Augenblick an den Galgen ſchi= „cken. — — Habe ich doch in meinem Leben „kein gottloſeres Weib geſehn. Ich fürchte, „ſie wird mich einmal überliſten und ausſpüren, „wo mein Gold liegt, die Hexe, die Augen auf „dem Rücken hat. — Nun will ich gehn und „zuſehn, ob es noch ſo liegt, wie ich es verlaſ= „ſen habe. Ich armer Mann, wie kümmert „und quält mich das!

„Staphyla (allein). Noch kann ich nicht „begreifen, was meinen Herrn angewandelt „iſt,

Iſtic adſtato! ſi hercle tu ex iſtoc loco
Digitum transverſum, aut unguem latum exceſſeris,
Aut ſi reſpexis, donicum ego te juſſero,
Continuo hercle ego te dedam diſcipulam cruci. — —
Sceleſtiorem me hac anu certe ſcio
Vidiſſe nunquam, nimisque ego hanc metuo male,
Ne mihi ex inſidiis verba imprudenti duit;
Neu perſentiſcat, aurum ubi eſt abſconditum,
Quæ in occipitio quoque habet oculos, peſſima.—
Nunc ibo ut viſam, ſit ne ita aurum ut condidi,
Quod me ſollicitat plurimis miſerum modis.
St. ſolu. Nec nunc, mecaſtor! quid hero ego dicam meo
Malæ

„iſt, oder was ihm den Kopf ſo verrückt, daß er „mich zehnmal an Einem Tage aus dem Hauſe „jagt. Ich weiß wahrhaftig nicht, was für ein „böſer Geiſt ihn beſeſſen hat. Er wacht ganze „Nächte lang; und dann ſitzt er wieder Tage lang „zu Hauſe, wie ein lahmer Schuſter. . . . . .

(Der Geizige kömmt zurück.)

„Euk. Endlich kann ich doch mit leichtem „Herzen aus dem Hauſe gehn. Alles ſteht „gut. — Nun gehe hinein, und hüte das Haus.

„Staph. Wozu ſoll ich es hüten? Daß „es niemand wegträgt? denn ſonſt wüßte ich „nicht, was die Diebe bey uns machen wollten. „Nichts iſt überall, als leere Wände und Spin„neweben.

„Euk.

Malæ rei eveniſſe, quamve inſaniam,
Queo comminiſci: ita miſeram me ad hunc modum
Decies die uno ſæpe extrudit ædibus.
Neſcio pol! quæ illunc hominem intemperiæ tenent:
Pervigilat noctes totas; tum autem interdius,
Quaſi claudus ſutor, domi ſedet totos dies. . . .
Eu. Nunc defæcato demum animo egredior domo,
Poſtquam perſpexi ſalva eſſe intus omnia.
Redi nunc jam intro, atque intus ſerva! *St.* Quippini
Ego intus ſervem? An ne quis ædeis auferat?
Nam hîc apud nos nihil eſt aliud quæſti furibus:
Ita inaniis ſunt oppletæ atque araneis.

„Euk. Nicht wahr? dir zu gefallen ſoll „mich Jupiter wohl zum reichen Darius, oder „Philippus machen, dreydoppelter Drache du? „Eben dieſe Spinneweben ſollſt du mir hüten. „Ich bin arm, ich bekenne es, ich trage es; ich „nehme es, wie es Gott ſchickt. Gehe hinein, „ſchließ die Thür zu, ich werde bald wieder hier „ſeyn. Hüte dich, einen fremden Menſchen „ins Haus zu laſſen. Weil leicht irgend einer „nach Feuer fragen könnte, ſo lösche es aus, „damit niemand etwas bey dir zu ſuchen habe. „Finde ich einen Funken, ſo biſt du verloren. „Wenn jemand nach Waſſer kömmt, ſo ſage du — „das Waſſer ſey ausgelaufen. Verlangt man „ein Meſſer, ein Beil, einen Stößel, oder

„Mörſel,

Eu. Mirum, quin tua me cauſſa faciat Juppiter
Philippum regem, aut Darium, trivenefica.
Araneas mihi ego illas ſervari volo.
Pauper ſum, fateor, patior; quod Dî dant, fero.
Abi intro, occlude januam, jam ego hîc ero.
Cave, quenquam alienum in ædis intromiſeris.
Quod quiſpiam ignem quærat, extingui volo,
Ne cauſſæ quid ſit, quod te quisquam quæritet.
Nam ſi ignis vivet, tu extinguêre extempulo.
Tum aquam aufugiſſe dicito, ſi quis petet.
Cultrum, ſecurim, piſtillum, mortarium,

Quæ

„Mörſel, oder ſonſt ein Hausgeräthe, wornach „die Nachbarn immerfort fragen: ſo ſage, es „wären Diebe gekommen, die hätten alles weg„genommen. Ich will nicht haben, daß in „meiner Abweſenheit Ein Menſch ſeinen Fuß „über meine Schwelle ſetzen ſoll. Ja, ich be„fehle dir, wenn das Glück ſelber kömmt, laß „es nicht herein.

„Staph. Wahrhaftig! dafür wird ſich „das Glück wohl hüten. Noch iſt es nicht bis „vor unſere Schwelle gekommen, ob es gleich „nahe genug wohnt. *)

„Euk. Schweig, und gehe herein!

„Staph. Ich ſchweige, und gehe ſchon.

Cc 2 „Euk.

Quæ utenda vaſa ſemper vicini rogant,
Fures veniſſe, atque abſtuliſſe dicito.
Profecto in ædeis meas me abſente neminem
Volo intromitti. Atque etiam hoc prædico tibi:
Si bona Fortuna veniat, ne intromiſeris.
St. Pol! ea ipſa, credo, ne intromittatur, cavet:
Nam ad ædeis noſtras nusquam adiit, quanquam prope eſt.
Eu. Tace, atque abi intro! *St.* Taceo, atque abeo.

Eu.

*) Man muß annehmen, daß nahe bey Euklions Hauſe ein Tempel oder eine Statüe der Fortuna geſtanden habe.

„Euk. Riegle die Thüre feſt zu, mit beiden „Riegeln, ich werde bald wieder hier ſeyn. — —

„Es thut mir in der Seele wehe, daß ich „von Hauſe weggehen muß. Ich gehe allemal „ungern, das weiß der Himmel. Aber ich „weiß auch, was ich zu thun habe. Der Auf„ſeher über unſer Vierthel hat mir geſagt, er „würde heute Geld austheilen; wenn ich das „fahren laſſe, und mich nicht melde, ſo müſſen „alle Leute denken, ich habe einen Schatz im „Hauſe. Denn es iſt nicht zu vermuthen, daß „ein armer Mann einen geringen Vortheil ver„achten wird, wäre es auch nur ein Groſchen. „Schon jetzt, da ich es ſo ſorgfältig verhehle, „daß es niemand merken ſoll, merkt es die ganze „Welt, wie es ſcheint. Jedermann grüßt mich „weit

Eu. Occlude ſis
Fores ambobus peſſulis; jam ego hîc ero.
Diſcrucior animi, quia ab domo abeundum eſt mihi:
Nimis hercle invitus abeo; ſed, quid agam, ſcio.
Nam noſter noſtræ qui eſt magiſter curiæ
Dividere argenti dixit nummos in viros:
Id ſi relinquo, ac non peto, omnes illico
Me ſuſpicentur, credo, habere aurum domi.
Nam non eſt veriſimile, hominem pauperem
Pauxillum parvi facere, quin nummum petat.
Nam nunc quum celo ſedulo omnes, ne ſciant,
Omnes videntur ſcire, & me benignius

Omnes

„weit freundlicher, als ſonſt. Man tritt mich „an, man bleibt bey mir ſtehn, man ſchüttelt „mir die Hand; man frägt mich, wie ich mich „befinde, was ich mache, was ich ſo lange ge„macht habe. — Nun will ich hingehn, wohin „ich weiß, und dann will ich ſo geſchwinde wie„der nach Hauſe laufen, als ich kann.“

Man kann aus dieſer kleinen Probe den Charakter des Plautus beurtheilen: man ſieht hier eine reine, leichte, fließende, naive Latinität; einen freyen und kühnen Pinſel. Mit welchen ſtarken Zügen ſchildert er nicht den Geizigen, ſeine Unruhe, ſein Mißtrauen, ſeine Furcht, ſeine Liſt, ſeine Härte! Wir haben ihn nur erſt einen Augenblick geſehen, und kennen ihn ſchon ganz und gar. Das Komiſche zeigt ſich hier in dem kleinen Zuſatze, wovon wir geredet haben: dieſer Geizige iſt weit furchtſamer, weit argwöhniſcher, als ein Geiziger gewöhnlicher Weiſe iſt. Wie fein iſt dieſer Zug: „Ich fürchte, „man hält mich für reich: man grüßt mich im-

Omnes ſalutant, quam ſalutabant prius.
Adeunt, conſiſtunt, copulantur dexteras;
Rogitant me, ut valeam, quid agam, quid rerum geram. —
Nunc quo profectus ſum ibo, poſtidea domum
Me rurſum, quantum potero, tantum recipiam.

„mer ſo freundlich, man drückt mir die Hände.“ Schade! daß ein ſo aufgeräumter, ſo witziger, ſo angenehmer Autor jungen Leuten ſo wenig bekannt iſt. Man könnte ihnen ſehr große Stellen daraus zeigen, ohne Furcht, die Sitten zu beleidigen. Die Arbeit iſt ſchon geſchehen: man hat Auszüge davon, wo die ganze komiſche Luſtigkeit mit der ſchönſten und reinſten Latinität verbunden iſt.*)

Terenz.

Terenz hat eine ganz andere Gattung erwählt, als Plautus: ſeine Komödie iſt bloß ein Gemälde vom bürgerlichen Leben; ein Gemälde, worinn die Gegenſtände mit Geſchmack gewählt, kunſtmäßig geordnet, reizend und zierlich geſchildert ſind. Ueberall anſtändig, mäßig und beſcheiden in ſeinem Lachen erſcheint er auf der Bühne, wie die Römiſche Dame, wovon Horaz redet, bey einem feyerlichen Tanze, allezeit beſorgt, den Leuten von Geſchmacke zu mißfallen. Die Furcht, allzuweit zu gehen, macht, daß er dieſſeits der Gränze ſtehen bleibt. Fein, zierlich, geſittet, gefällig: warum hat er nicht auch

*) Dieſe Auszüge haben zum Titel: Selecta latini Sermonis Exemplaria e ſcriptoribus probatiſſimis, von dem Herrn Chompré. Bey den Gebrüdern Guerin zu Paris.

auch die Gabe des Komiſchen! utinam ſcriptis adjuncta foret vis comica! Dieſen Wunſch that Cäſar; er ſeufzete, er vergieng vor Verdruß, maceror, wenn er ſahe, daß dieſe Eigenſchaft dramatiſchen Stücken von einer ſo vollkommenen und ausgearbeiteten Schreibart fehlete. Der Poet hatte zuviel Gutherziges in ſeinem Charakter, als daß er dieſe Eigenſchaft beſitzen ſollte. Denn ſie ſchließt, außer einer großen Feinheit des Geiſtes, auch ein wenig Bosheit in ſich. Das Talent die Leute lächerlich zu machen gränzt ſehr nahe an das Talent ſie verhaßt zu machen. Der Dichter hat ſeinen perſönlichen guten Charakter ſeinen Werken dergeſtalt eingedrückt, daß er ihnen faſt den Charakter der Gattung genommen hat. Seinen Stücken fehlt an manchen Orten nichts mehr, als das Schreckliche der Begebenheit, um tragiſch, und das Wichtige, um heroiſch zu ſeyn. Es iſt faſt eine mittlere Art von Drama. Dergleichen Aenderungen ſind in den Werken des Witzes etwas ſehr gewöhnliches, wie wir ſchon einmal geſagt haben.

Moliere.

Moliere ſuchte die Eigenſchaften des Terenz und des Plautus zu vereinigen, und es iſt ihm

an vielen Orten geglückt. Als ein fleißiger Beobachter der Natur, der alle Mienen und Ausdrücke, welche die Leidenſchaften charakteriſiren, in ſeine Kunſt hineinzieht, kopirte er die Geberden, den Ton, die Sprache aller Empfindungen, deren die Menſchen in allen Ständen und Umſtänden des Lebens fähig ſind. Geleitet überdem von den Regeln und Beyſpielen der Alten, ſchilderte er den Hof und die Stadt, die Natur und die Sitten, die Laſter und das Lächerliche mit aller Anmuth des Terenz, und mit allem Feuer des Plautus. In ſeinen charakteriſirten Komödien, wie im Miſantropen, im Tartüff, in den gelehrten Frauen iſt er ein bewundernswürdiger Maler und Philoſoph. In ſeinen verwickelten Komödien hat er eine Geſchmeidigkeit, eine Biegſamkeit, eine Fruchtbarkeit des Geiſtes, wovon ihm wenige unter den Alten das Vorbild hinterlaſſen haben.

Er hat das Anziehende mit dem Naiven, das Sonderbare mit dem Natürlichen zu verbinden gewußt: welches die höchſte Stufe der Vollkommenheit in einer jeden Kunſt iſt. Denn es iſt weit ſchwerer, ſeine Gemälde nach der Natur zu malen, das heißt, ſo, daß ſie ſich niemals von den Begriffen der Menſchen entfernen, als ſich willkührlichen Ausſchweifungen zu überlaſſen,

wo

wo der Pinſel ein freyes Spiel hat, und etwas hervorbringt, das mit Abſicht gemacht zu ſeyn ſcheint, und doch oft nichts weiter iſt, als Wirkung des Zufalls, bisweilen wohl gar der Ungeſchicklichkeit, oder einer raſenden Einbildungskraft, kurz einer gewiſſen Wildheit eines Geiſtes, der ſein Joch abgeworfen hat.

Ariſtophanes, unvergleichlich in ſeinem feurigen Ausdrucke und in ſeinen einzelnen Zůgen, hat ſich in Anſehung der Sachen etwas nachgeſehen; und offenherzig zu reden, ſo ſind ſeine Erfindungen oft nårriſch, abentheuerlich und von ſolcher Art, daß ſie gewiß unter uns ihr Glůck nicht machen wůrden. Ich will hiemit nicht ſagen, daß die Athenienſer unrecht daran thaten, daß ſie ihn bewunderten: aber wenn man ihn verlåßt, und zum Moliere ůbergeht, ſo veråndert man, ſo zu reden, das Element. Bey dieſem letztern hören wir in jedem Verſe die Stimme der Natur, die ſich ſelbſt erkennt und billiget. Bey dem Griechiſchen Poeten finden wir lauter abentheuerliche Zwiſchenfålle, vermiſcht mit Wunderbarem, mit Satire, mit Poſſen, ja gar mit Unflåterey. Es ſind eigentlich der komiſchen Muſe Freybeutereyen; ſie hålt hier weder Maß noch Ziel, ſie handelt ohne Regeln, ſie vermengt alle Gattungen. Wenn

es aber wahr iſt, daß die Beobachtung der Regeln Mühe koſtet und manches wichtige Opfer erfodert: ſo iſt es kein Wunder, daß ein Menſch, den nichts zurückhält, der alles in ſeinen Vortheil zieht, und der die Schönheiten fahren läßt, die aus der Ordnung und Verbindung entſpringen, daß ein ſolcher auf Seiten des Witzes und der Erfindung gewinnt.

Es ſcheint, als ob ſich Moliere von ſeinen Lehrern die vorzüglichſten Eigenſchaften gewählt habe, um ſich daraus ein ganz eigenes Talent zu formiren. Das Komiſche hat er vom Ariſtophanes, Feuer und Wirkſamkeit vom Plautus, und Sittengemälde vom Terenz genommen. Er iſt natürlicher als der erſte, ſittſamer und beſcheidener als der andere, wirkſamer und hitziger als der dritte; eben ſo fruchtbar an Hülfsmitteln, eben ſo lebhaft im Ausdrucke, eben ſo moraliſch, als einer von allen dreyen: ſo daß die Komödie vielleicht nirgends vollkommener iſt, als bey ihm. Ariſtophanes ſuchte vornehmlich anzutaſten: ſeine Komödie iſt eine Art von beſtändiger Satire. Plautus wollte zu lachen machen; er gab ſich damit ab, den Pöbel zu beluſtigen und aufzuführen. Terenz, unvergleichlich in ſeiner Sprache, in ſeiner Feinheit, in ſeiner Süßigkeit, iſt im geringſten

nicht

nicht komiſch, und hat überdem die Sitten der Römer nicht geſchildert, für die er doch eigentlich ſchrieb. Moliere macht die Ernſthafteſten zu lachen; er unterrichtet die ganze Welt, beleidigt niemand, ſchildert nicht allein die Sitten der Zeit, ſondern auch die Sitten aller Stände und Lebensarten. Er führt Hof, Volk und Adel auf, das Lächerliche und das Laſter, ohne daß ſich jemand für beleidigt halten darf. Mit einem Worte: wenn es darauf ankäme, ſich einen Begriff von einer vollkommenen Komödie zu machen, ſo dünkt mich, würde kein komiſcher Dichter unter den Alten ſo viel Züge dazu hergeben können, als Moliere. Er hat ſeine Fehler, ich geſtehe es: er iſt, zum Exempel, nicht allzuglücklich in ſeinen Auflöſungen. Allein iſt die Vollkommenheit dieſes Theils, zumal in einem charakteriſirten Stücke, der komiſchen Handlung eben ſo weſentlich nothwendig, als ſie der tragiſchen iſt? In der Tragödie hat die Auflöſung eine Wirkung, die in das ganze Stück einen Einfluß hat: iſt die Auflöſung nicht vollkommen, ſo iſt die Tragödie fehlerhaft. Aber daß der geizige Harpagon ſeine Liebſte abtritt, um ſein Käſtchen wieder zu bekommen, iſt nur ein Pinſelzug mehr, ohne welchen die ganze Komödie dennoch würde geblieben ſeyn, was ſie war.

Die

Die komiſche Handlung intereſſirt aufs höchſte wegen des Sonderbaren; die tragiſche intereſſirt noch überdem wegen ihrer Wichtigkeit und Schrecklichkeit. Hier trifft gleichſam die ganze Maſchine des Schauſpiels; die komiſche Handlung hingegen iſt nur ein Tuch, eine Leinewand, gemacht, die Farben und Zeichnungen zu tragen und anzunehmen.

Ende des zweyten Bandes.

Verzeichniß

der im zweyten Bande enthaltenen Materien.

Des zweyten Theils

Erſten Abſchnitts

Dritter Artikel.

Von dem epiſchen Gedichte.

Vorerinnerung S. 3

1. Kapitel: Beſchreibung des epiſchen Gedichts. 11

2. = = Materie der Epopöe. 16

3. = = Eigenſchaften der epiſchen Handlung. Die Handlung muß eine einzige ſeyn. 17

4. = = Von den Epiſoden. 24

5. = = Die epiſche Handlung muß intereſſant ſeyn. 27

6. = = Verwickelung und Auflöſung der epiſchen Handlung. 33

7. = = Die epiſche Handlung muß wunderbar ſeyn. 42

8. = = Das Wunderbare iſt das Weſen der Epopöe. 52

9. = = Art und Weiſe, wie das Wunderbare zu gebrauchen iſt. 64

10. Kap.

10. Kap. Wo man das Wunderbare anbringen ſoll. S. 69
11. = = Wahrſcheinlichkeit und Vollſtändigkeit der epiſchen Handlung. 71
12. = = Die Handlung der Epopöe iſt nicht weſentlich allegoriſch. 74
13. = = Von den Perſonen der Epopöe, von ihrem Charakter und ihren Sitten. 93
14. = = Wie die Sitten der epiſchen Perſonen beſchaffen ſeyn müſſen. 98
15. = = Von der Form der Epopöe. 109
16. = = Kunſt des epiſchen Gedichts in den Sachen. 113
17. = = Kunſt des epiſchen Gedichts in der Erzählung. 119
18. = = Kunſt des epiſchen Poeten in der Schreibart und dem Verſe. 124
19. = = Homers Epopöen. 129
20. = = Homers Erfindung in der Iliade. 133
Zergliederung der Iliade. 134
21. = = Anordnung der Sachen. 159
22. = = Homers Sprache. 171
23. = = Von Homers Fehlern. 176
24. = = Fabel der Odyſſee. 184
25. = = Zergliederung der Aeneide. 187
26. = = Einige Anmerkungen über den Homer und Virgil. 196

Zweyter Abſchnitt.

Von der dramatiſchen Poeſie.

Erſter Artikel.

Von dem Drama überhaupt.

1. Kap. Worauf ſich der Geſchmack der Menſchen an dem Drama gründet. S. 211
2. = = Erklärung des Drama überhaupt. 216
3. = = Von der dramatiſchen Wahrſcheinlichkeit. 218
4. = = Von den drey Einheiten in dem Drama. 231
Einheit der Handlung. 231
Einheit des Tages. 239
Einheit des Ortes. 241
5. = = Schreibart der dramatiſchen Poeſie. 244
6. = = Kurzer Begriff von der theatraliſchen Dekoration der Alten, von ihrer Kleidung und Deklamation. 249
7. = = Von den Schauſpielern. 255

Zweyter Artikel.

Von der Tragödie.

1. Kap. Was die Tragödie iſt. S. 263
2. = = Was eine heroiſche Handlung iſt. 268
3. = = Was eine Handlung tragiſch macht. 273
4. = = Welches der moraliſche Endzweck der Tragödie ſeyn kann. 286
5. = = Von der Griechiſchen Tragödie. 209

Charakter des Aeſchylus. S. 306
= = Sophokles. 308
= = Euripides. 309
6. Kap. Zergliederung vom Oedipus des Sophokles. 311
7. = = Von der Franzöſiſchen Tragödie. 335
8. = = Vergleichung zwiſchen dem Heraklius des Corneille und der Athalia des Racine. 352

Dritter Artikel.

Von der Komödie.

1. Kap. Was komiſch heißt. S. 371
2. = = Kurze Geſchichte der Komödie. 386
3. = = Charakter des Ariſtophanes, des Plautus, des Terenz und des Moliere. 389
Ariſtophanes. 389
Plautus. 395
Terenz. 406
Moliere. 407

Ende des Verzeichniſſes vom zweyten Bande.

20

Batteux, Charles,

Einleitung in die Schönen Wissenschaften

Bd.: 1

(1769)

Coburg, Landesbibliothek -- B I 4/45(1/2)
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11915203-3